

Compositions-Schule.

Oder:

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

entwickelt

aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Dritter Theil.

Die Lehre vom Aufbau der Tonstücke.

Leipzig.

Friedrich Brandstetter.

1876.

1758

Einige sachliche Urtheile über den ersten und zweiten Theil dieser Schrift hier im Auszuge mitzutheilen, möge im Interesse des Gegenstandes und zur nähern Kennzeichnung des Werkes gestattet sein.

Geheimer Regierungs- und Schulrath Altgelt in Düsseldorf: — — Was mich gelockt und ermuthigt hat, mich unter die Schüler zu stellen, ist die Methode der Belehrung: Ein mündlicher Vortrag, der in der Schrift seinen Ausdruck gefunden, der den Schüler vor Augen hält und an der Hand, ihn vorzugehen reizt, nun wieder einholt und überholt, dergestalt, dass beide, Lehrer und Schüler die Schule bilden und darstellen. — Ich wünsche Ihnen guten Erfolg und den Lohn der Anerkennung.

Director Dr. A. Diesterweg in Berlin: — — Sie haben mir damit eine grosse Freude gemacht. Sie wissen zwar, dass ich kein Musiker bin und dass ich daher über das Werk kein sicheres Urtheil habe, aber die Methode ist die richtige, und Sie wissen eben so gut wie ich, dass in dem Musikunterricht, wie in jedem andern, auf die Methode nicht weniger als Alles ankommt. Ich bin nun darauf aus, für die Beurtheilung Ihrer wichtigen Arbeit den richtigen, d. h. den musikalisch und pädagogisch durchgebildeten Mann zu finden. — Ich gratulire nochmals zu Ihrer Arbeit, und freue mich derselben.

Elberfelder Zeitung: — — — aber das vorliegende Werk von W. Dyckerhoff ist nicht nur ein verbesserter, sondern ein ganz neuer Weg, der auch neue Erfolge aufweisen wird. Ein wesentlicher Unterschied gegen die existirenden Werke dieser Art liegt darin, dass es Anleitung giebt, nach gewissen Gesetzen den innern Vorrath herauszuholen und zum bewussten Eigenthum zu machen, während andere Werke mit ihren Regeln an den Harmoniejünger, wie an Fremdes herantreten. — — — dass wir über die Einfachheit, und tiefe Einsicht, die vorliegendes Werk in das Wesen der Musik gewährt, erstaunt sind, und trotzdem ist es, wie der Verfasser in seiner Vorrede sagt, die Geschichte mit dem Columbus-Ei. Es ist eben das grösste Verdienst des Herrn Verfassers, keine Erfindung, sondern eine Entdeckung gemacht zu haben, die am Ende Mancher hätte machen können, die jener aber gemacht hat.

Compositions-Schule.

Oder:

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

entwickelt aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Dritter Theil.

Die Lehre vom Aufbau der Tonstücke.

Leipzig.

Friedrich Brandstetter.

1876.

Das Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Den
Akademien der Musik

in Ehrerbietung

zur Prüfung dargeboten

vom

Verfasser.

1800

1800

Handwritten text, possibly a title or heading, appearing as a faint, mirrored reflection.

Handwritten text, possibly a title or heading, appearing as a faint, mirrored reflection.

Handwritten text, possibly a title or heading, appearing as a faint, mirrored reflection.

1800

1800

1800

Handwritten text, possibly a title or heading, appearing as a faint, mirrored reflection.

Vorwort.

„Ist die Wahrheit ein Skandal,
so geschehe der Skandal und
die Wahrheit werde gesagt.“

Der Verfasser eines so absonderlichen Buches, wie das vorliegende, das so ganz und gar seinen eigenen Weg geht, unbekümmert um die Wanderer, die längst vor ihm friedlich und gesellig die althergebrachte Strasse gezogen sind, — der thäte doch wohl klug und weise, wenn er wenigstens in seiner Vorrede etwas leise aufträte, um es nicht sofort mit jenen hohen Herren zu verderben, welche darauf zu achten haben, dass nicht irgend so ein neunkluger Autor bei der prüfungsunfähigen Menge Verwirrung anrichtet. Und in der That, ich hatte mir vorgenommen, wie ich glaubte, zu Nutz und Frommen der Sache, ein so bescheidenes Gesicht aufzusetzen, wie nur möglich. Aber es gelang mir nicht. Kaum hatte ich die demüthige Feder eingetunkt, so fühlte mein besseres Selbst zum hundertsten Male, dass ein krummer Rücken sich nicht mit fester Ueberzeugung — im Handumdrehen nicht gewonnen — und nicht mit wahrer Bescheidenheit verträgt. Und so sage ich denn unverzagt, deutsch und ehrlich meine Meinung über einen Gegenstand, der, wie überall, den Denkenden im Grunde um so bescheidener macht, je länger und je ernstlicher er sich mit demselben befasst hat.

Zunächst bekenne ich denn, dass ein solches, den Kampf mit dem Herkommen fast mit Nothwendigkeit herausforderndes Buch selbstredend nur in der Ueberzeugung geschrieben wurde, dass es trotz alledem schliesslich siegreich aus dem Streite hervorgehen werde. Aber dennoch unter-

nimmt der Verfasser ein solch Wagniss nicht — denn das ist und bleibt jede neue Lehre — wenn er in dem endlichen, auch erst nach ihm gefeierten Sieg nicht eine hinreichende Genugthuung sieht für augenblickliche Misserfolge.

Je wahrscheinlicher nun aber der Widerspruch ist und je wichtiger mir die Sache erscheint, in deren Dienst ich mich gestellt habe, um so mehr ist es gerathen, Verbündete zu suchen. Aufrichtigen Prüfungsfähigen stelle ich daher diejenigen Gegensätze einander gegenüber, in denen einerseits die alte Theorie — in voller Anerkennung ihrer grossen Verdienste — und andererseits die hier auftretende gipfelt.

1) Die alte Lehre sagt zwar, dass das Hauptforderniss einer Composition in der Regel die Melodie sei, aber dass deren Erfindung nicht gelehrt werden könne. (Siehe Vorrede zum 1. Theile.) — Die neue Lehre weist in dem Naturgesange die in uns schon thätige Melodiebildung nach. Sie bringt zunächst den, dem Menschen anerschaffenen Keim aller Melodie zum Bewusstsein. Als eine unabweisliche Forderung (Postulat) unserer musikalischen Natur ergibt sich ihr das uns innewohnende Tonbild, durch deren Aneinanderreihung jede naturgemässe Melodie, jeder wahrhaft musikalische Gedanke entsteht.

2) Dort wähnt man den Gipfel in der Unterweisung zu ersteigen, wenn das Zerlegen, Zerschneiden und Zerpflücken classischer Compositionen beginnt. — Hier zeigt man dem Kunstjünger zunächst die naheliegende Fundgrube alles musikalischen Materials und legt den grössten Werth auf dessen Verwendung und den allmäligen Aufbau der Kunstschöpfungen. Der Lehrer stellt den Schüler hinter den Griffel des aufbauenden und schaffenden Meisters und ist bestrebt, überall die Fäden in den Meisterstücken aufzusuchen. — Dort ein niedergerissenes, hier ein vor den Augen des Lernenden gewordenen Gebäude.

3) Dort wird gelehrt: Man componirt stets von Takt zu Takt in einem bestimmten Rhythmus. — Hier: Die taktmässige Composition ist zwar Anfangs und auf den untersten Stufen die natürlichste, aber später ist sie der freiesten Entfaltung hinderlich und erst die taktfreien Gestaltungen ermöglichen jede rhythmische Formfreiheit.

4) Dort soll — wie bei der Frescomalerei — von jedem möglichst vollendeten Theilchen zum andern fortgeschritten werden. Hier dagegen wird nachgewiesen, wie jede grössere Composition auf einfachen Grundlagen beruht und dass bei ihrer Vollendung meist der Weg der Variation betreten wird.

5) Dort erst die Akkordfolge, dann die Melodie, erst das Colorit, dann die Zeichnung. — Hier umgekehrt.

6) Die alten Theorieen setzen in der Fugenlehre allemal das Thema, also die Hauptsache als ein Produkt des Genies voraus, denn sie sind nicht im Stande, die wahre, natürliche Entstehung des Thema's nachzuweisen. — Die neue Theorie ist nach wenigen Unterrichtsstunden fähig, Fugen-Themata jeder Art ohne viel Kunstaufwand in Menge bilden zu lehren.

7) Summa: Dort erscheint das Lehrbuch auf allen Stufen mehr oder minder als blosser Rechtschreiblehre. Und wiewohl man mit Recht in dem Schüler kein Genie voraussetzt, ist man dennoch genöthigt, ihm gerade das Unentbehrlichste, die Lehre der Melodiebildung, vorzuenthalten, weil es — wie man sagt — eine solche Lehre nicht geben könne. — Hier dagegen folgert man so: Eben weil man in dem Schüler kein Genie voraussetzt, — indem das wahre musikalische Genie kaum des Unterrichtes bedarf, vielmehr jede Theorie ihre Lehren vorzugsweise aus den Werken des Genies zu schöpfen hat — eben desshalb ist die Voraussetzung jeder Composition, die Melodie- und Satzbildung

für das Nicht-Genie der erste und wesentlichste Unterrichtsstoff, dem die musikalische Grammatik beigelegt wird.

8) Die Gesetze der Unterrichtskunst scheinen für die alte Schule grösstentheils gar nicht vorhanden zu sein. — Die neue Schule legt auf die Befolgung jener Gesetze einen ganz entschiedenen Werth. Sie geht von bekannten Erscheinungen aus und lässt den Schüler an der Hand der entwickelnden, genetischen Methode die Wahrheiten selbstthätig auffinden. Sie will Verschmelzung zwischen philosophischem Denken und klarer Erkenntniss. Ihr Lehrgang will zugleich eine praktische Didaktik und nicht ohne Gewinn für die formale Bildung des Geistes sein. — Dort muthet man dem Schüler zu, aus abstrakten, halb verstandenen Vordersätzen, aus räthselhaften Tiefen mittels einer Leiter, an der bald hier, bald da die Sprossen fehlen, zu schwindelnden Höhen hinaufzusteigen. Entweder bricht der Kletternde den Hals, oder es wird ihm auf der letzten Sprosse gesagt: Unser Klettern hilft zu nichts, das Ziel, die Seele der Musik, die Melodie kann nicht erklettert werden, ihre Erfindung ist das ausschliessliche Geheimniss der wenigen Bevorzugten. — Anders hier. Man lässt zur Erlangung der Hauptsache zunächst gar nicht klettern, man zeigt, wie in nächster Nähe, in eigener Brust, auf allen Wegen und Stegen in Menge die Samenkörner sich vorfinden, aus denen dem Tondichter die Melodien erwachsen.

Nimmt man nun auch in höhern, massgebenden Kreisen Notiz von dem Buche, so darf man um der Sache willen erwarten, dass man auch dort Stellung zu demselben nimmt. Sind die aufgestellten Grundsätze richtig, so möge man sie auch anerkennen. Sind sie falsch, so verhüte man fernere Schadenanrichtung, indem man nachweist: 1) dass die Lehre in sich selbst wesentliche Widersprüche enthalte und 2) dass auf diesem Wege nicht diejenigen Resultate zu gewinnen

sind, die der Verfasser verheisst, oder mit andern Worten, dass unsere Meister anders componirt haben müssen, als hier nachzuweisen versucht wurde.

Einstweilen bleibe ich dabei: Nicht mittels der bisherigen Lehrbücher sind unsere Meisterwerke entstanden, sondern trotz derselben. Ferner: der Verfasser fährt fort, das, von ihm entdeckte **Tonbild** als die Grundform aller Musik nachzuweisen und, gestützt auf dasselbe, die Technik unserer Meister, so weit er jene entdeckt zu haben glaubt, mitzutheilen, Andere zu weiteren Forschungen zu veranlassen und dadurch eine naturgemässere, fruchtbarere Theorie der Tonsetzkunst anzubahnen.

Mag aber auch im grossen Ganzen das Richtige getroffen sein, so wünschte ich dennoch schon jetzt eine bessernde Hand für manche Punkte, wo der Verfasser hinter dem Angestrebten zurückgeblieben ist. Am wenigsten hege ich den Wahn, ein bereits vollendetes Gebäude als einen Abschluss hingestellt zu haben, der Stillstand gebietet. Vielmehr fordere ich Diejenigen auf, welche mit Ziel und Weg einverstanden sind, zum weiteren Ausbau behülflich zu sein. Ob ich selbst hierzu die Hand noch bieten kann, ist, von allem Andern abgesehen, in meinem vorgerückten Alter sehr fraglich. Noch jüngst in schwerer Krankheit hoffte ich nicht mehr, diesen Theil je gedruckt zu sehen. Dass dies nun doch geschieht, erfüllt mich mit um so freudigerem Dankgefühl, als man nun doch über Art und Weise einer etwaigen Fortführung des Weges nicht mehr ganz ungewiss sein kann.

Die mitgetheilten eigenen Compositionen, namentlich auch diejenigen im Nachtrag, treten keineswegs als mustergültige auf. Es gibt ja hundert Ursachen, die es erklären, warum Theoretiker niemals Ausserordentliches als Componisten geleistet haben. Der Hauptzweck der Mittheilung jener Ton-

stücke ist an betreffender Stelle angegeben. Ausserdem hielt ich es zur Ermuthigung der Anfänger für erspriesslich, wenigstens in etwa zu zeigen, was die vorliegende Theorie, selbst bei so mässigen Naturgaben, als sie dem Verfasser eigen sind, in kurzer Zeit zu leisten wohl im Stande ist. Begabtere, welche ihre Kraft nicht zu zersplittern brauchen, werden Besseres zu Stande bringen. Ich gebe daher jene unseren Meistern mit Recht als Sächelchen erscheinenden Proben gerne preis. Doch hege ich — ich will es nicht leugnen — in Bezug auf „das grosse Hallelujah“ wohl den stillen Wunsch, es möchte dieser mit Liebe versuchten Auslegung eines so herrlichen Textes vergönnt sein, manches Herz zu ergötzen weniger, als zu erbauen. Mit musikalisch gepfeffertem Pfeffer, wie der verstorbene würdige Professor am Pariser Conservatorium, A. Reicha, in Bezug auch auf manche religiöse Musik sich ausdrückt, kann ich freilich hier nicht dienen.

Alles hier Gesagte ist nur für diejenigen Theoretiker gesagt, denen die hehre Kunst eine heilige Sache ist, für diejenigen aber keine Silbe, die sich fertig dünken und die es nicht kümmert, ob wir den rechten oder falschen Weg einschlagen, wenn sie ihn nur recht bequem gehen, das heisst in gewohnter Zunftperrücke und in hinreichend ausgetretenen Pantoffeln.

Schliesslich sei es mir vergönnt, hier noch dankbar zu erwähnen, wie mich manche freundliche Zuschrift in meinem Bestreben ermuthigt hat. Ist doch nicht selten erst nach langem Mühen schwer errungen, was sich in drei Zeilen oft so leicht liest.

Emmerich am Nieder-Rhein, den 21. März 1876.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Erstes Kapitel. Der einstimmige Naturgesang	1—7
Zweites Kapitel. Die einfachsten Tonbilder. Bildung ein- stimmiger Sätze einfachster Erfindung	8—12
Drittes Kapitel. Der intensive und extensive Rhythmus .	13—15
Viertes Kapitel. Satzrhythmen. Taktordnung	16—17
Fünftes Kapitel. Rhythmische Ausbildung. Melodische Vorausnahmen und Vorhalte. Einschnitte. Zu- sammenziehung und Spaltung der Tonbilder .	18—21
Sechstes Kapitel. Tonische Verzierung oder Tonfigurirung.	22—30
Siebentes Kapitel. Erweiterte Tonbilder, geschöpft aus dem Naturgesange im Zweivierteltakt. Fort- setzung der Figurirung	31—37
Achtes Kapitel. Tonbilder von beliebiger Länge	38—41
Neuntes Kapitel. Freie Taktordnung ohne Rücksicht auf die ursprünglichen Hauptnoten	42—48
Zehntes Kapitel. Das Fugenthema, entwickelt aus Ton- bildern. Acht und zwanzig Fugen-Themata von J. S. Bach	49—59
Elftes Kapitel. Acht und zwanzig Fugen-Themata aus vier Tonbildern — sieben Noten — eines Kin- derliedchens	60—65
Zwölftes Kapitel. Verwendung des einstimmigen Satzes.	66—67
Dreizehntes Kapitel. Der zweistimmige Satz. Der melo- dische Führer in der Oberstimme. Verschie- dene Begleitung. Stimmenbrechung	68—86
Vierzehntes Kapitel. Der melodische Führer in der Unter- stimme. Zufällige Nachahmung. Begleitung mit Octaven	87—98
Fünfzehntes Kapitel. Der zweistimmige Satz mit Ausfüll- stimmen. Nachspiel für die Orgel. J. Chr. Rink. Einiges über die Sonatenform. Polyphone und homophone Schreibweise. Unter- und Ueber- bauung	99—119
Sechszehntes Kapitel. Der erste Satz einer Klaviersonate von Beethoven	120—146
Siebenzehntes Kapitel. Verwendung eines kurzen melo- dischen Führers zu mancherlei Sätzen	147—169
Achtzehntes Kapitel. Variationen	170—178
Neunzehntes Kapitel. Thematische Tonbilder	179—182

Zwanzigstes Kapitel. Melodische Fortschreitungen. Ihre Anwendung. Ihre Vieldeutigkeit. Verkehrung. Rückläufige Fortschreitungen. Verengung und Erweiterung	183—197
Einundzwanzigstes Kapitel. Einfluss der Taktordnung auf die Fortschreibungen	198—201
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Die Wichtigkeit des melodischen Führers. Freiere Gestaltung der Tonbilder	202—205
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Weitere Bemerkungen in Bezug auf den melodischen Führer. Übung im Bilden desselben	206—211
Vierundzwanzigstes Kapitel. Aufbau des ersten Satzes einer Sonate von Beethoven	212—217
Fünfundzwanzigstes Kapitel. Der Aufbau eines bemerkenswerthen Satzes, der nicht aus dem Aermel geschüttelt sein kann, von Fr. Schubert, Doppelführer. Umkehrung. Acht Takte von Mozart. Stoff zu Variationen	218—224
Sechsendzwanzigstes Kapitel. Innerer Vorgang bei Erfindung der Tonbilder und des Führers. Weitere Eröffnung über das Wesen des Tonbildes. Die Haupt- und Nebentöne desselben	225—227
Siebenundzwanzigstes Kapitel. Der Aufbau eines Satzes von C. Czerny und von Mozart	228—232
Achtundzwanzigstes Kapitel. Eine Hauptaufgabe des melodischen Führers. Ein Rondo von Mozart	233—240
Neunundzwanzigstes Kapitel. Der Aufbau einer Mozart'schen Klaviersonate von drei Sätzen	241—264
Dreisigstes Kapitel. Nachtrag.	265—336

Vor dem Gebrauch sind folgende **Druckfehler** zu verbessern.

Seite 6. Statt widersinnig lies: widersinnig. — S. 44. Statt *fis* im 1. Takte des 2. Systems lies: *e*. — S. 49. Ueber dem fünftetzten *d* im 1. System fehlt das Betonungszeichen (.). — S. 111. Statt: Nach 237 lies: Nach 196. — S. 144. Statt Berechnung lies: Brech-

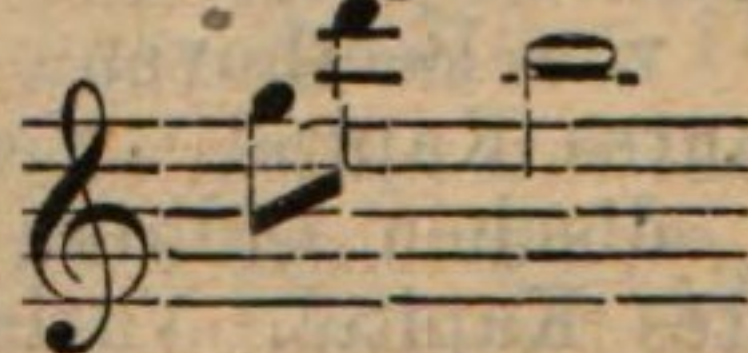
ung. — S. 254. Im vorletzten System, im 2. Takte lies:



S. 267. Im vorletzten Takte im 9. System lies:



S. 268. Im 1. System, im 1. Takte lies:



Erstes Kapitel.

Der einstimmige Naturgesang.

§. 1.

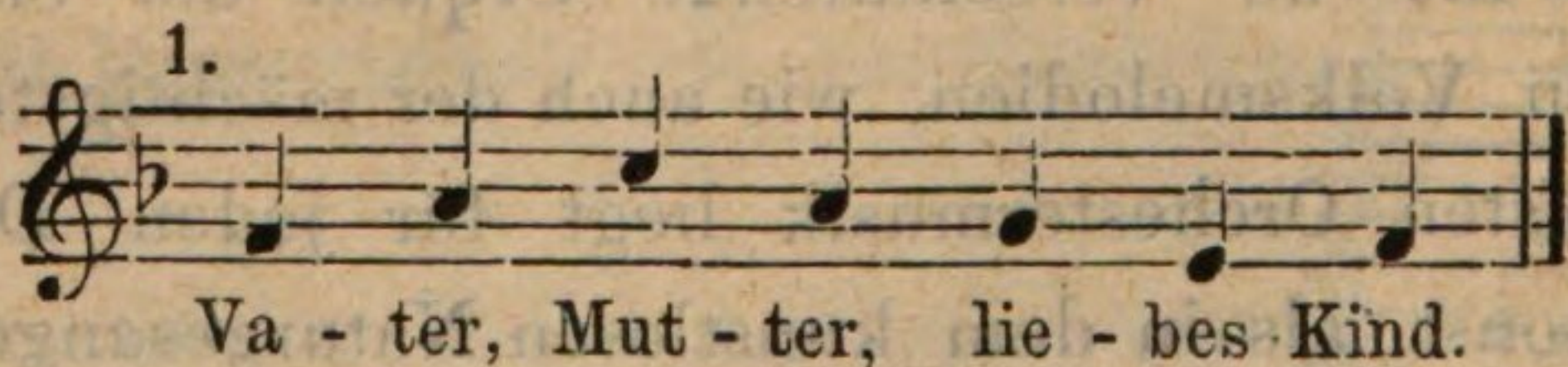
Wer mit der Entwicklung und dem Wachstume der Pflanzen gänzlich unbekannt wäre, müsste wohl ungläubig den Kopf schütteln, wenn ihm die Entstehung der mächtigen Eiche abgeleitet würde aus dem unscheinbaren Keim einer Eichel.

Fast in derselben Lage befindet sich der in der Musik Unkundige, wenn man ihm sagt, dass sich in dem kürzesten Naturgesange eines nur in etwa musikalisch angelegten Kindes — und hier giebt es nicht viele Ausnahmen — die Keime zu unsern grössten musikalischen Schöpfungen vorfinden und dass diese auf dem Wege allmählicher Entwicklung durch Jahrhunderte in erster Linie dem Naturgesange ihr Dasein verdanken. Der, dem Menschen anerschaffene, nie zu verschüttende Urquell der einfachsten, rührendsten Volksmelodien, wie auch der mächtigsten Ströme der genialsten Orchestermusik liegt für jeden Denkenden nirgends sonst, als in dem kunstlosen Naturgesange. In ihm sind die tiefsten musikalischen Gesetze niedergelegt. Vor allen Dingen muss darum der Lernende ihn zunächst beachten und beobachten. Er ist der zuverlässigste Wegweiser zu den Grundzügen aller musikalischen Schöpfungen.

§. 2.

Als ich schon längere Zeit meine Aufmerksamkeit dem Naturgesange zugewandt hatte, spielte mein sechsjähriges Töchterchen in der bekannten allerliebsten Kinderweise mit ihren Puppen. Es war in einem Gärtchen und die heiter Spielende sass an einem Kindertischchen, worauf die Puppen theils sitzend, theils liegend ihren bunten Ermahnungen und Lobsprüchen lauschten. Um meine Nähe kümmerte sich die Gesellschaft nicht. Dann wurden drei Lieblinge in eine Reihe gebracht: der Vater — ein mit Tüchern umwickelter Stiefelknecht — die Mutter — eine sorgfältig herausgeputzte Bürste — und das Kind, welches ohne Nachhülfe der Phantasie für Jeden als solches gelten konnte. Plötzlich entlockten die drei lieben Gestalten dem Kinde folgende Töne, wobei es den Kopf bei jeder Silbe abwechselnd nach rechts und links wiegte und auch bei jeder Silbe mit dem Zeigefinger der rechten Hand mit leisem Schlag den Tisch berührte, doch so, dass jede schwere Silbe in Gesang und Schlag etwas stärker betont wurde. Der Gesang wurde mehrmals wiederholt, stets in schnellerer Bewegung. Nach dem letzten Vivace wurde im Nu die ganze Geschichte durcheinander geworfen, das Kind lief mit den besungenen Gestalten im Arm lachend ins Haus und somit war das Melodrama für mich zu Ende.

Text und Gesang lautete so:



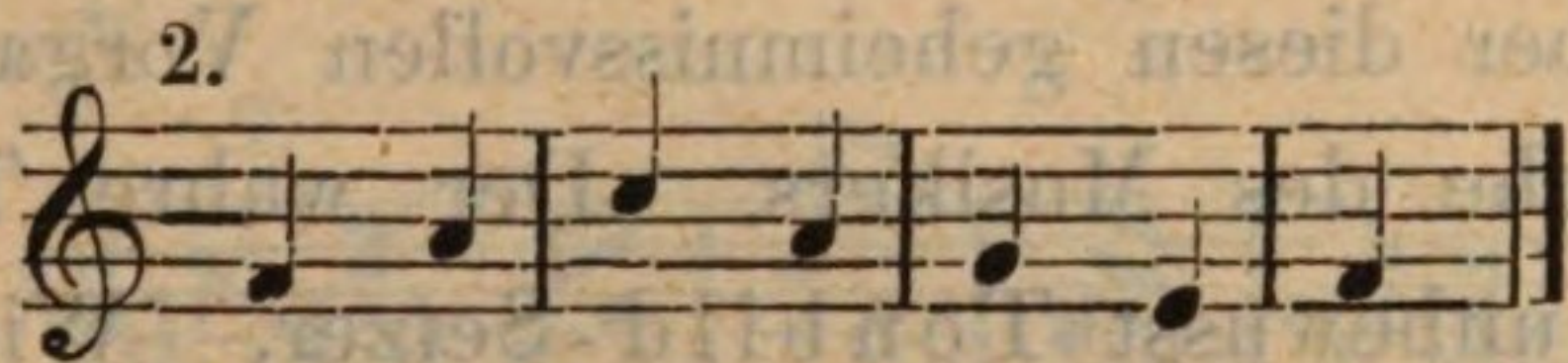
§. 3.

Sehen wir, was sich aus dem vorstehenden Gesange für unsere Zwecke lernen lässt!

1. Die gehörte Melodie ist ein reines Naturprodukt. Das Kind hat sie hervorgebracht unter dem Einflusse der, dem Menschen anerschaffenen Gesetze der Musik, ohne jede Bekanntschaft mit irgend einer Regel der musikalischen Grammatik.

2. Die drei wesentlichen Momente der Musik sind befriedigt: das tonische — durch die sangbare Tonfolge —, das rhythmische — durch die bestimmt abgemessene Zeitdauer der Töne —, das dynamische durch die verschiedene Betonung.

3. Die Tonreihe zerfällt für unser Gefühl deutlich in einzelne Gruppen von je zwei Tönen mit einem zu Ende des Ganzen angehängten Schlusstone:

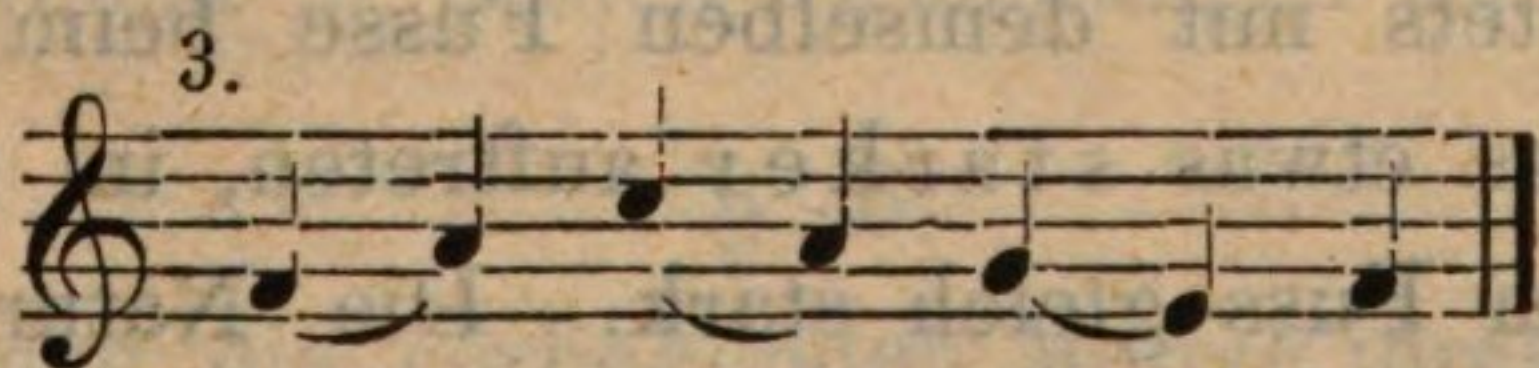


4. Der Text lässt hier genau dieselbe Theilung zu:

Vater | Mutter | liebes | Kind ||

5. Es lässt sich mit guten Gründen wohl behaupten, dass bei Erfindung jener Tonreihe nicht sämtliche sieben Töne mit einem Schlage — also als ein Tonbild (Band I.) — gedacht und erfunden sind. Vielmehr drängt sich uns die Gewissheit auf, dass die Erfindung und Vergegenwärtigung jener Tonreihe fortgeschritten ist von zwei zu zwei Tönen, mit andern Worten in Tonbildern von je zwei Tönen mit einem angehängten von einem Ton.

6. Die erfundene Tonreihe besteht demnach aus folgenden 4 Tonbildern:



7. Abgesehen von dem letzten, sind alle Bilder in Bezug auf die Anzahl ihrer Töne und deren Dauer sich ein-

ander gleich. Aber auch in Bezug auf den tonischen Inhalt sind die ersten drei Bilder sich durchaus ähnlich, die zwei Töne bilden jedes Mal eine steigende, oder fallende, eine grosse, oder kleine Terz.

8. Man kann also das erste Tonbild als das erzeugende der zwei folgenden ansehen. Sie sind sogenannte freie Fortschreitungen des ersten Tonbildes.

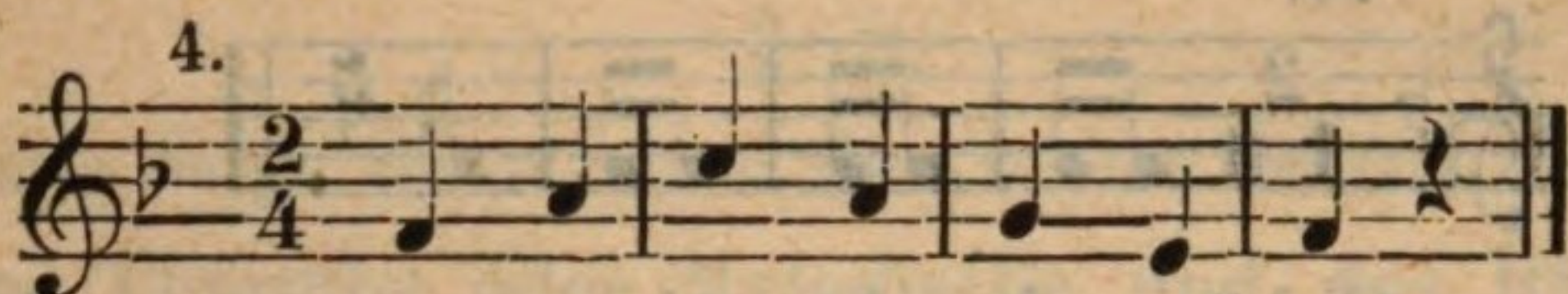
9. In Bezug auf den Text ist hier mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass er — wie gewöhnlich — in seiner Ganzheit früher erfunden ist, als die ihm angefügten Tonbilder.

10. Was hier jene Tonbilder im tiefsten Grunde erzeugt hat? Darauf lässt sich nicht viel mehr antworten, als: das musikalisch angeregte und bewegte Gemüth. Tiefere Forschung über diesen geheimnissvollen Vorgang ist nicht eigentlich Sache des Musikers. Der wahre Tonsetzer ist bewusst oder unbewusst Tonbild-Setzer, Wie er aber die Tonbilder erfindet, wird er bei den einfachsten und kunstlosen wohl niemals zu sagen wissen. Später werden wir auch künstliche Tonbilder genug kennen lernen, die ihren Ursprung mehr dem Kopfe und der Ueberlegung, als dem Instinkte verdanken. Diese können also begriffen werden. Aber bei den einfachsten, uns anerschaffenen Tonbildern ist die Theorie wohl für immer am Anfange des Anfangs.

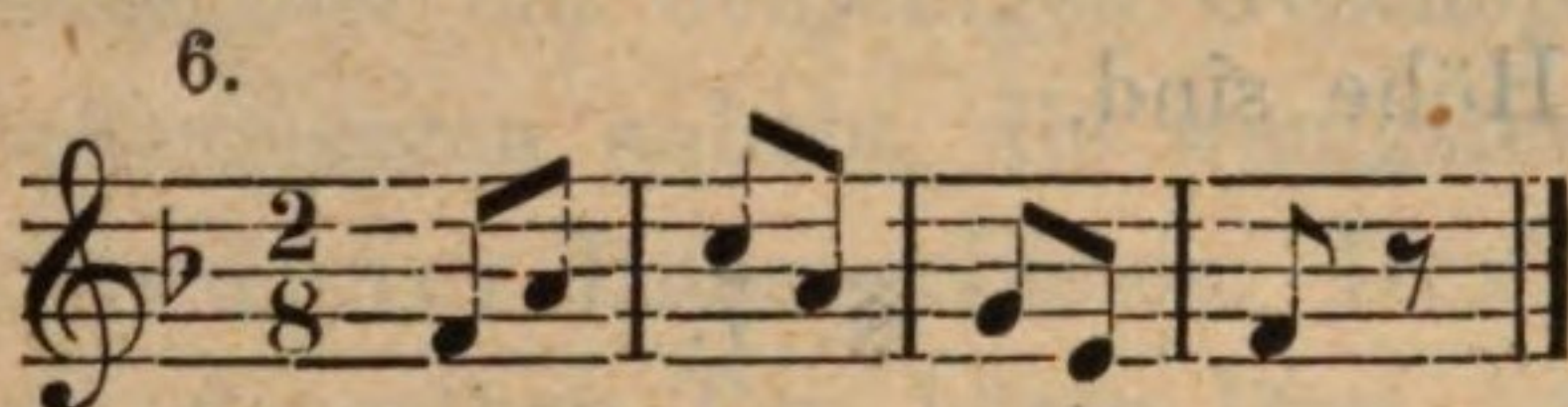
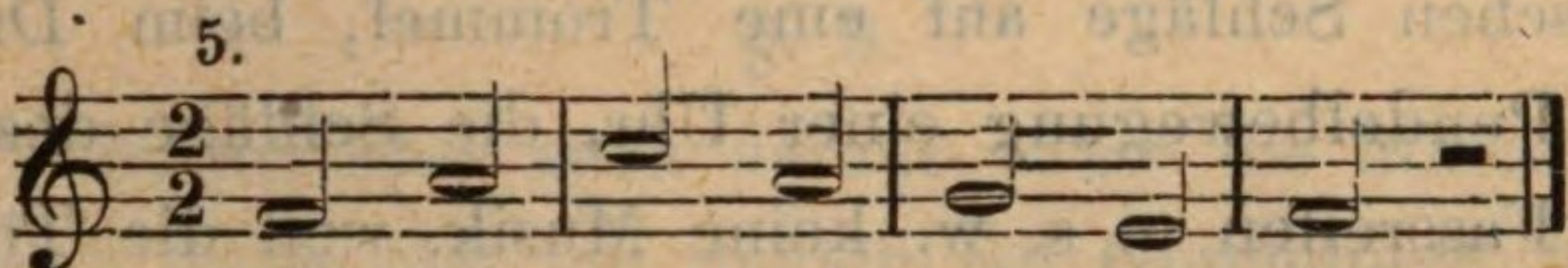
11. Wenn man jenes Tonsätzchen während des Gehens singt; so wird man von Anfang bis zu Ende entweder auf jeden Schritt — auf das Niedersetzen des Fusses — einen Ton singen, oder deren zwei. Letzteres gibt bei gleichem Gange ein doppelt so schnelles Tempo. Im ersten Falle werden wir stets mit demselben Fusse beim ersten Tone jedes Tonbildes etwas stärker auftreten, im zweiten Falle aber mit jedem Fuss gleich stark. Die Natur hat gewollt, dass Gehen und Wandern zum Singen bestens passt. Eines erleichtert das Andere.

§. 4.

Nun wollen wir unsern Tonsatz mit Weglassung des Textes in jetzt üblicher Weise aufschreiben!

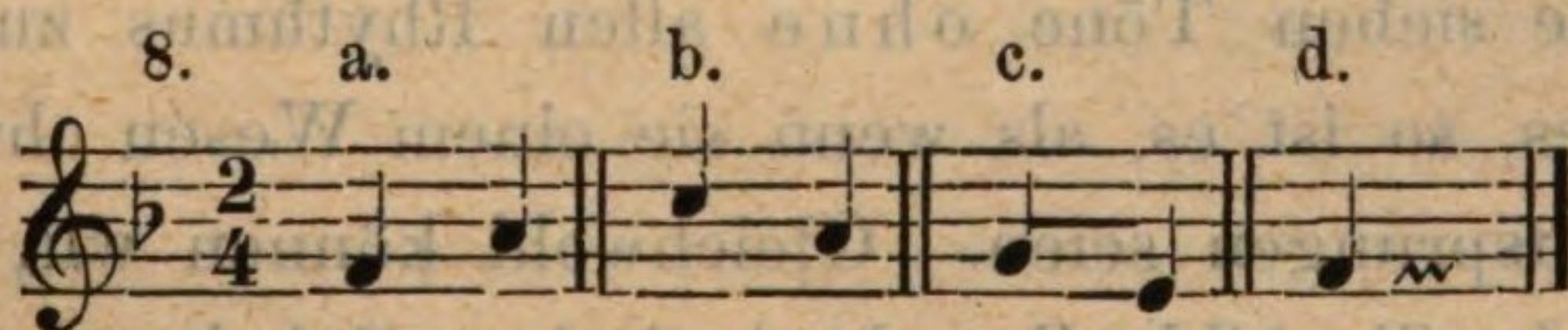


Wenn wir, wie folgt, notiren, so ändern wir beziehungsweise nur das Tempo:



§. 5.

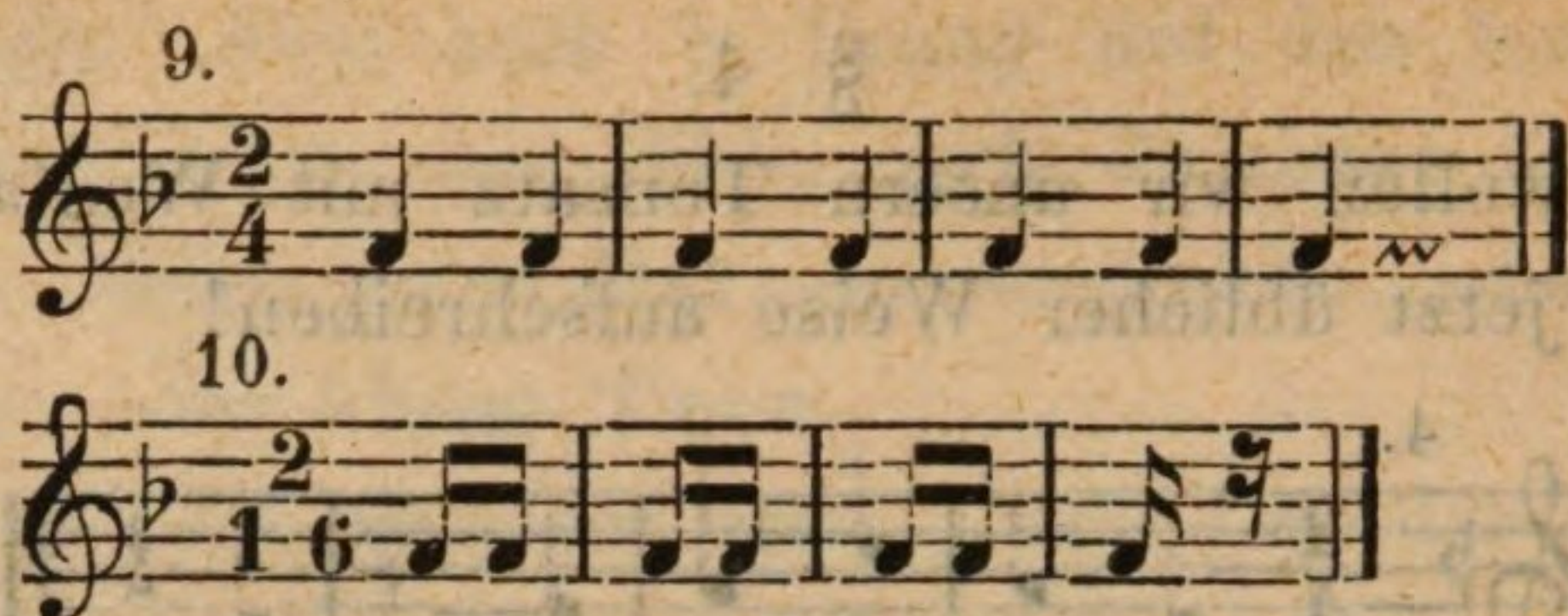
Jeder der vier letzten Sätze umfasst nun vier Takte, die sich nicht wesentlich von einander unterscheiden. Die, in jedem Takte auftretenden Töne nebst etwa vorkommenden Pausen nennen wir Motiv. Somit hat hier jeder Satz vier Motive und die in Nr. 4 lauten:



Die drei ersten Motive sind rhythmisch gleich und tonisch sehr ähnlich, indem jedes einen Terzensprung macht. Das vierte weicht in beiden Beziehungen ab.

§. 6.

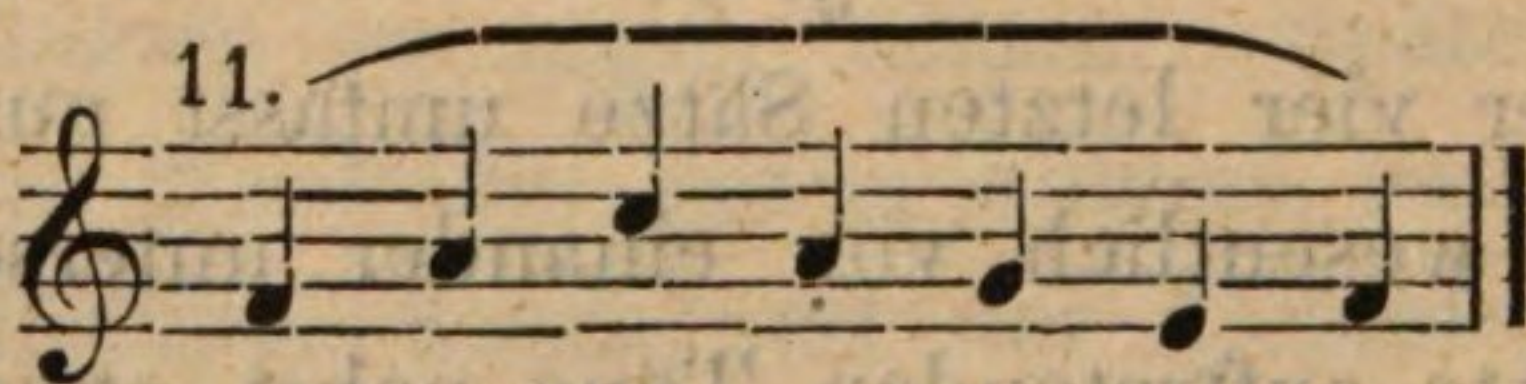
Wenn man die vorliegenden Motive ihres tonischen oder melodischen Gehaltes entkleidet, so bleiben nur noch rhythmische Motive übrig. Z. B.



Dieselben, zu Gehör gebracht, überzeugen uns, dass rhythmische Motive allein keine Musik geben. Daher sind die rhythmischen Schläge auf eine Trommel, beim Dreschen, bei der Pendelbewegung einer Uhr, die Schläge des Küfers auf die Fassreifen u. s. w. keine Musik, weil die Töne alle von gleicher Höhe sind.

§. 7.

Entkleidet man anderseits unsern Satz des rhythmischen Gehaltes — selbst mit Beibehaltung gleicher Dauer der Töne — und behält nur das rein Melodische in jener Tonreihe, so hört man wiederum keine wahre Musik. Z. B.



Aber das Bedürfniss des Rhythmus in allen Tonreihen haftet Jedem fast ohne Ausnahme so fest an, dass es schwer wird, jene sieben Töne ohne allen Rhythmus zu singen. Gelingt es, so ist es, als wenn sie einem Wesen ohne Herzschlag entsprungen seien. Gleichwohl können wir, wie wir sehen, jedes Tonbild alles rhythmischen Gehaltes entkleiden — alle Töne von gleicher Länge und gleicher Schwere — und jedes Tonbild ohne allen Rhythmus wenigstens denken. Für die künstliche Composition etwas sehr Wichtiges.

Recht eigentlich schlimm und widersinnig hört sich erst eine toll durcheinander gewürfelte Tondauer an und seien die gegenseitigen Tonhöhen auch sonst die wohlgefalligsten. Z. B.

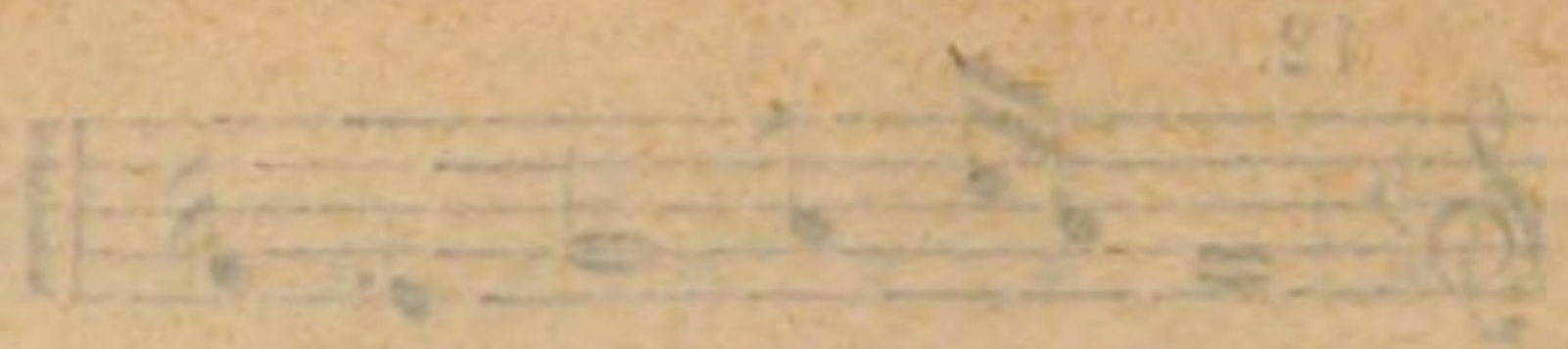


§. 8.

Daraus folgt denn, dass die wahre Musik Beides verlangt: das Tonische oder Melodische und das Rhythmische, innig mit einander verschmolzen.

§. 9.

Wir lernen aber auch daraus, dass die Musik auf der niedrigsten Stufe erst mit denjenigen Geschöpfen, oder musikalischen Instrumenten anhebt, die wenigstens über zwei Töne verschiedener Höhe gebieten. Der Vogel, welcher nur einen und denselben Ton hören lässt, ist kein Sänger. Aber schon der Kuckuck gehört in die unterste Reihe der gefiederten Musikanten. Er macht es mit seiner kleinen fallenden Terz, wie einige Meisen und andere Vögel mit ihren zwei Tönen und wie die singlustigen Kinder in ihren allerkürzesten Melodien. Sie wiederholen ihren Sang nicht selten vielmals nach einander.



Zweites Kapitel.

Die einfachsten Tonbilder. Bildung einstimmiger Sätze einfachster Erfindung.

§. 10.

Weiter fortschreitend, wollen wir für jetzt in unsern musikalischen Gestaltungen von irgend welchem Texte absehen, wenigstens ihn nicht äusserlich anwenden, und wesentlich nur darauf sehen, dass das, was wir ausdrücken wollen, zunächst durch die einfachsten Tonbilder geschieht.

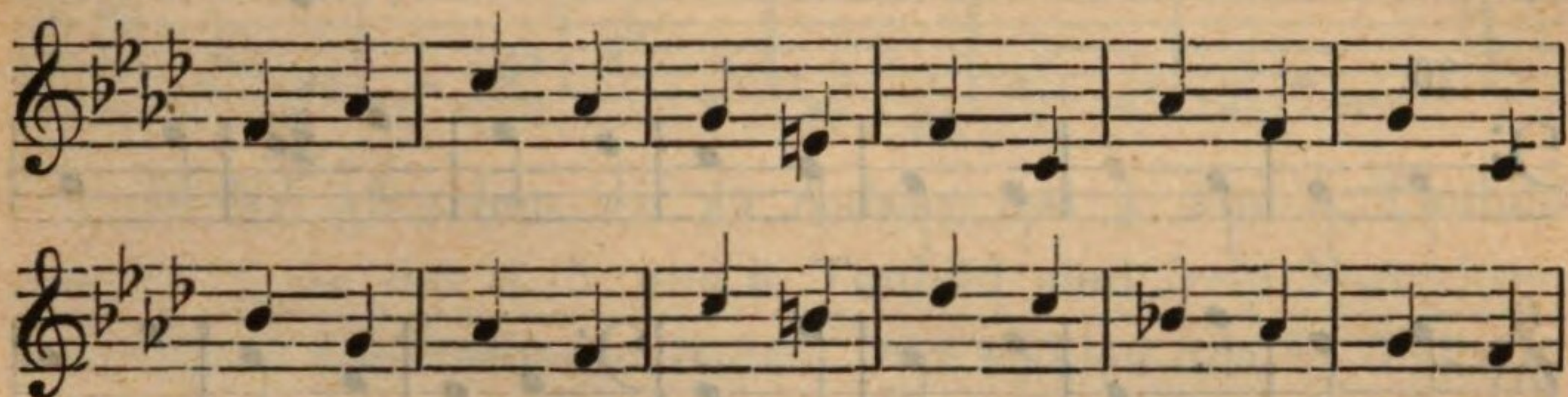
Die einfachsten Tonbilder, wie wir sie nun kennen gelernt haben, sind aber solche, welche nicht über zwei Töne hinausgehen, von denen bei gleicher Dauer der erste das Tongewicht hat. Jedes Tonbild auch auf der untersten Stufe erfinden und denken wir mit intensivem Rhythmus, indem wir stets den ersten Ton jedes Tonbildes betonen. Wir wollen daher vorläufig unsere Tonbilder durch Taktstriche von einander trennen, um den Hauptton — den erzeugenden — stets kenntlich zu machen. Alle unsere Sätze werden also vorläufig wie von selbst im zweitheiligen Takte ($\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ u. s. w.) erscheinen, an den wir aber bei unsern Bildungen nicht weiter zu denken haben.

Die nächste Kenntniss der Tonbilder setze ich aus dem ersten Theile dieses Werkes voraus. Der hier eröffneten genauern Einsicht in das Wesen jener Bausteine aller Musik

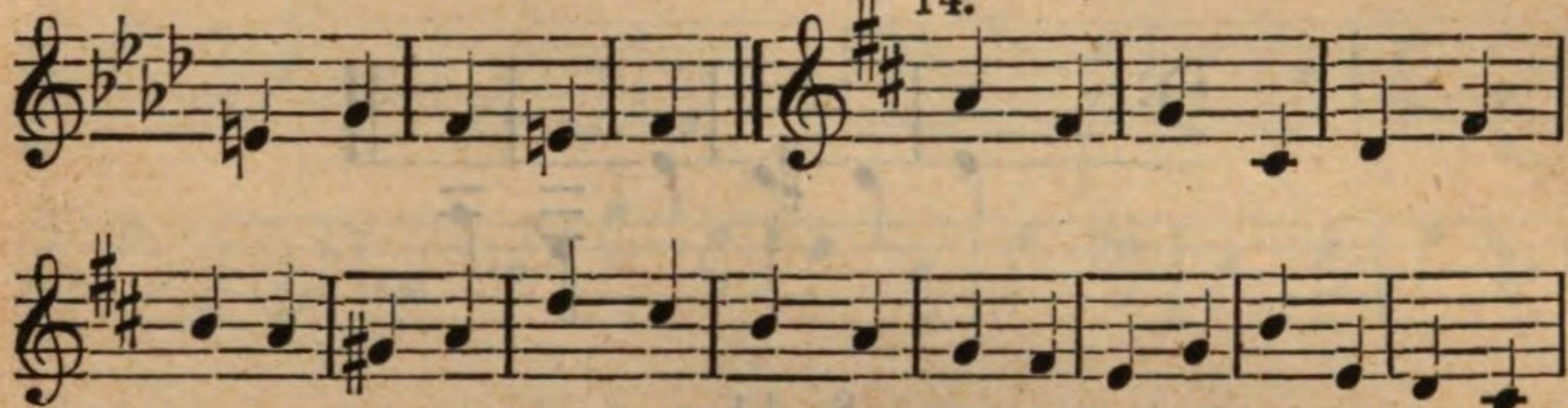
werden später noch andere, vervollständigende Mittheilungen folgen.

Ich rathe nun zu recht vielen Uebungen in Sätzen einfachster Tonbilder in den verschiedensten Tonarten. Einige wenige Beispiele :

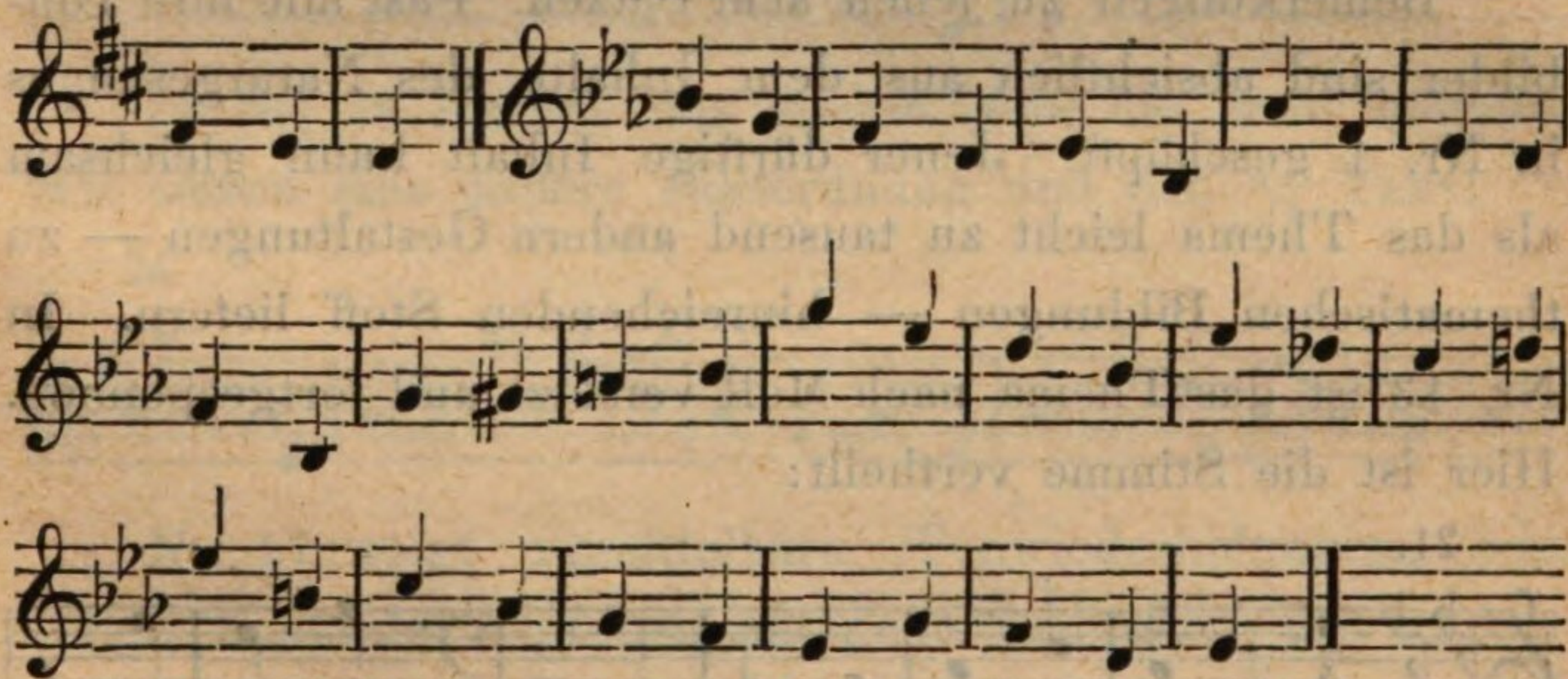
13.



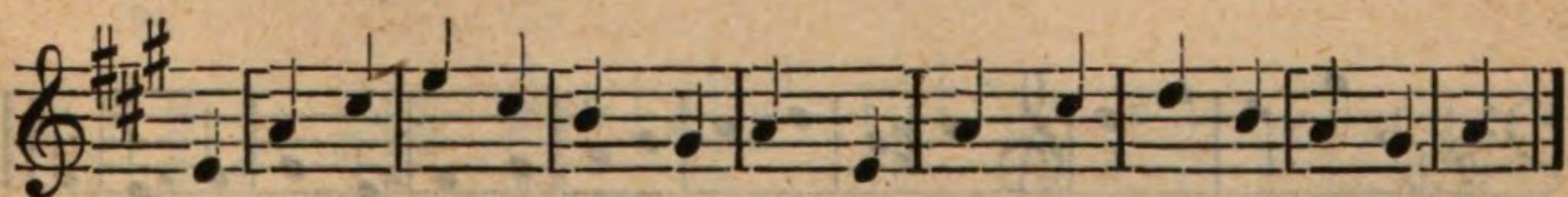
14.



15.

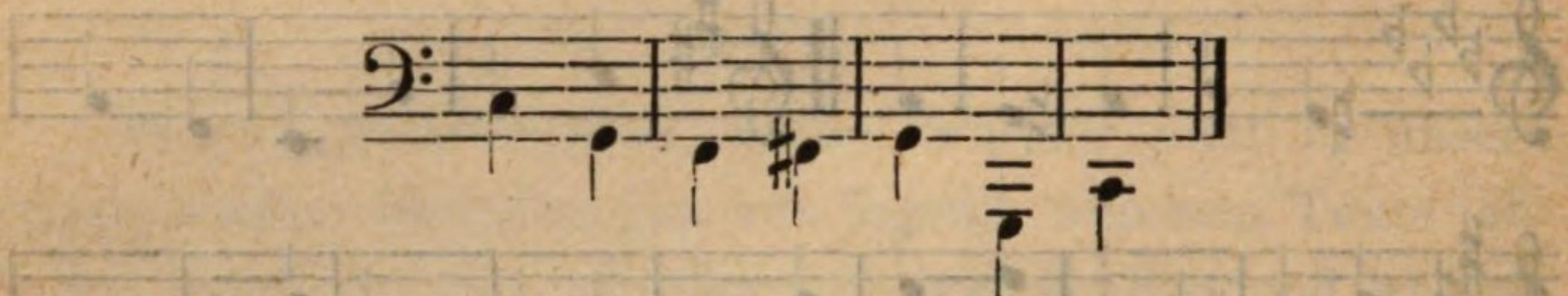
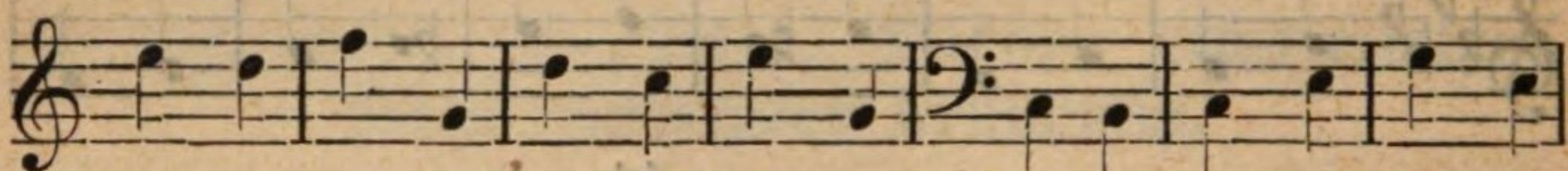
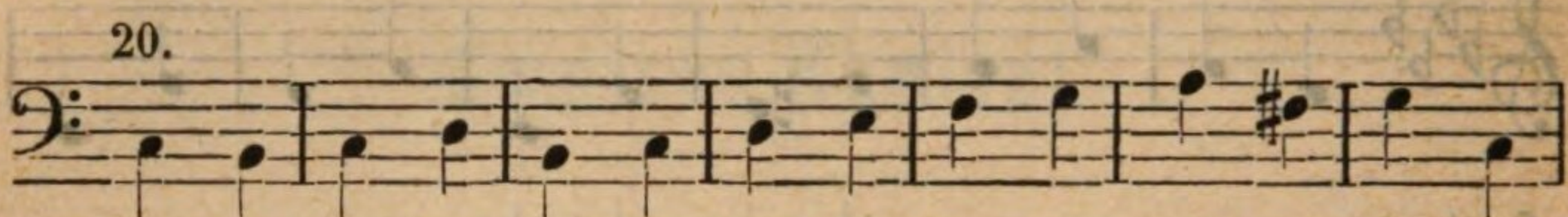
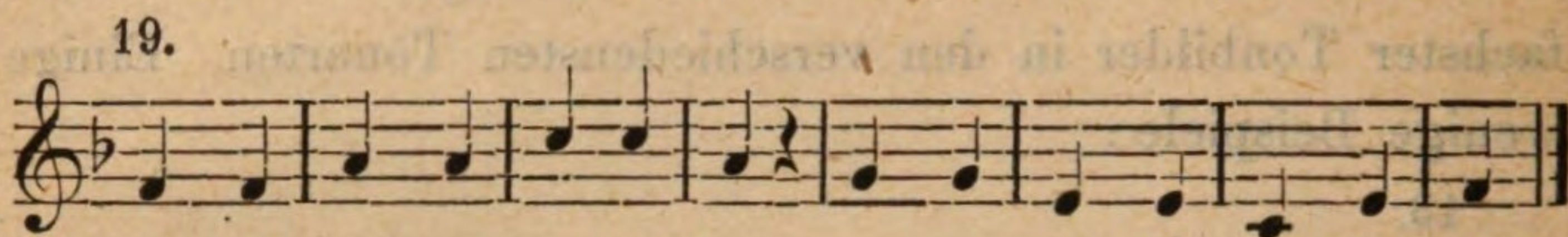
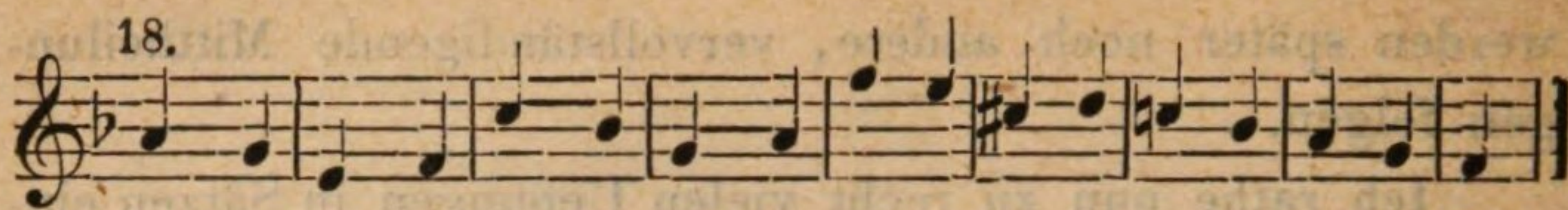


16.



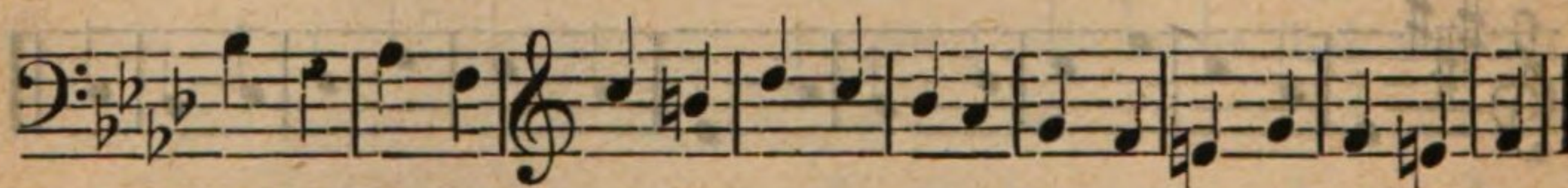
17.





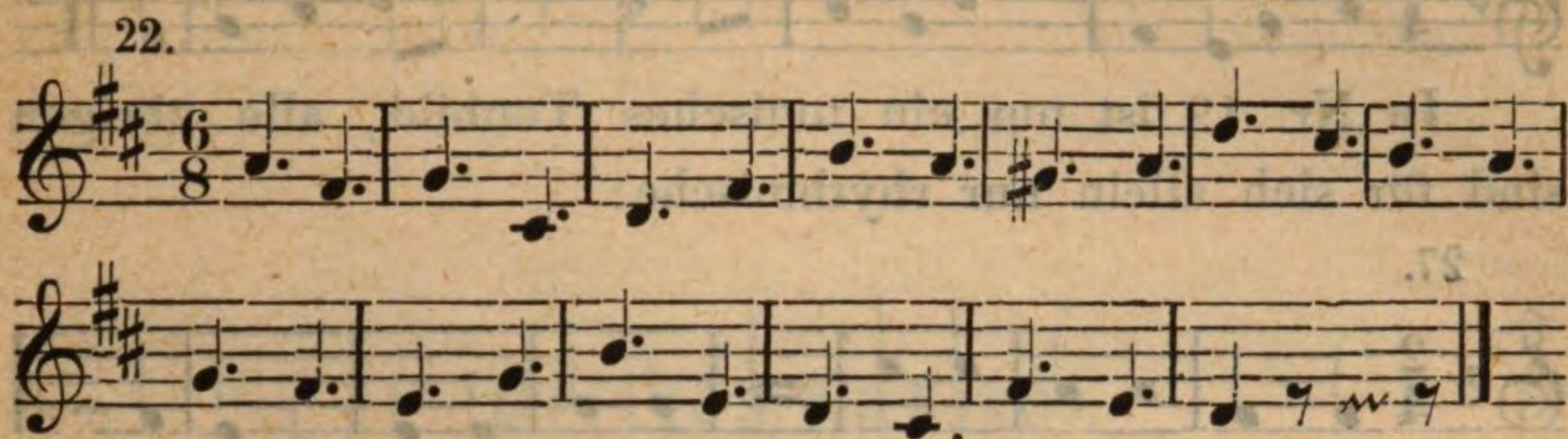
§. 11.

Bemerkungen zu jenen acht Sätzen. Fast alle ihre Tonbilder sind absichtlich aus dem Inhalte des Naturgesanges in Nr. 1 geschöpft. Jener dürftige Inhalt kann gleichsam als das Thema leicht zu tausend andern Gestaltungen — zu thematischen Bildungen — hinreichenden Stoff liefern. In Nr. 13 ist das Thema nach Moll versetzt und fortgesponnen. Hier ist die Stimme vertheilt:

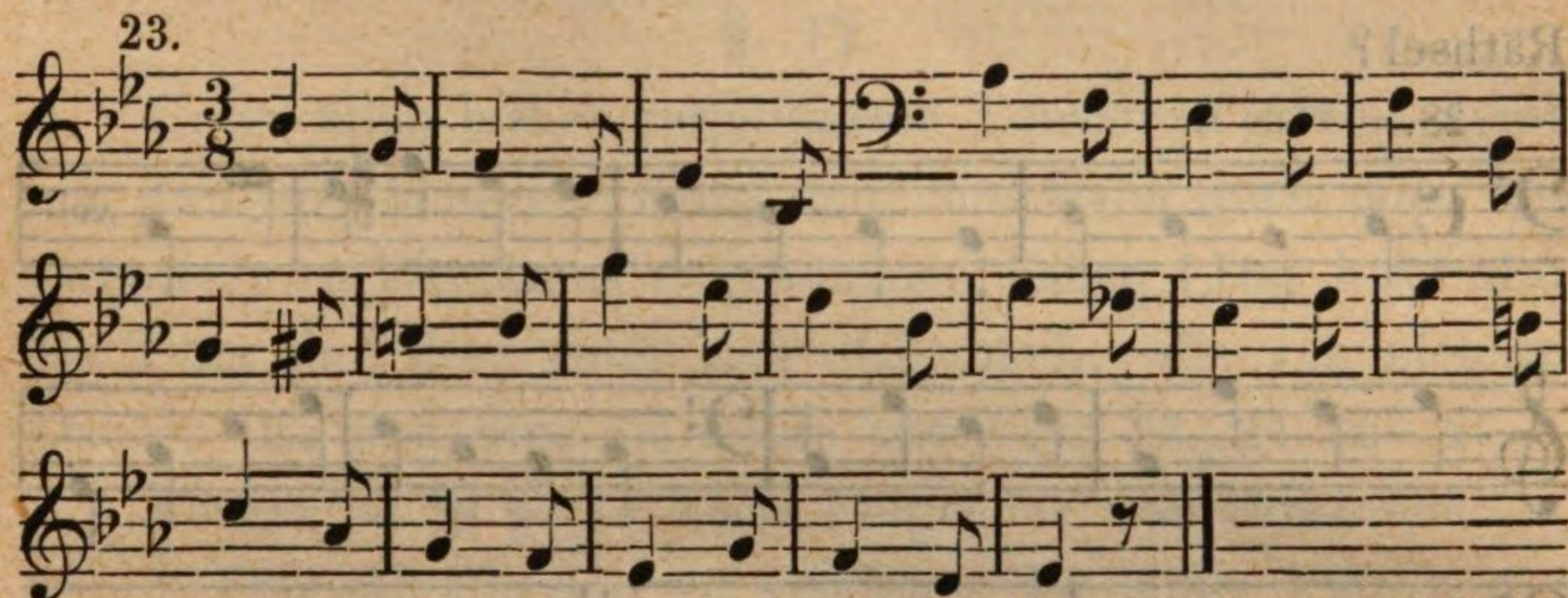


In Nr. 14 sind die zwei ersten Tonbilder das 5. und 6. aus Nr. 13 — ursprünglich das 3. und 4. aus Nr. 1 mit

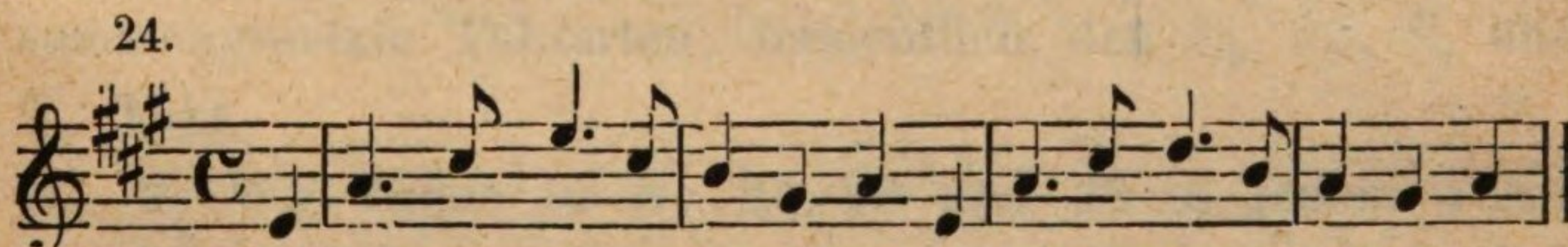
einer Zusatznote und auf andere Stufen versetzt. Wir wählen folgende Taktart:



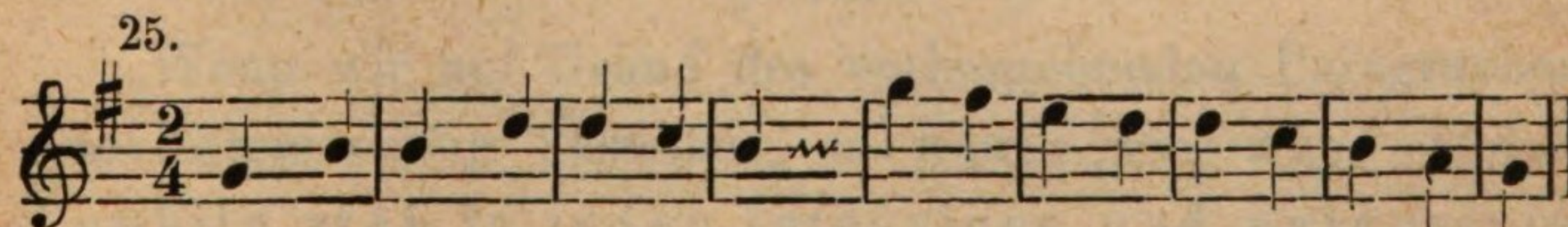
In Nr. 15 sehen wir zu Anfang das 2. und 3. Tonbild aus Nr. 1 — das 4. 5. und 6. Tonbild sind freie Fortschreitungen der drei vorhergehenden. Wir wählen den $\frac{3}{8}$ Takt:



In Nr. 16 vertritt eine leichte Note das erste Tonbild. Wir setzen eine andere Taktordnung und den $\frac{4}{4}$ Takt:

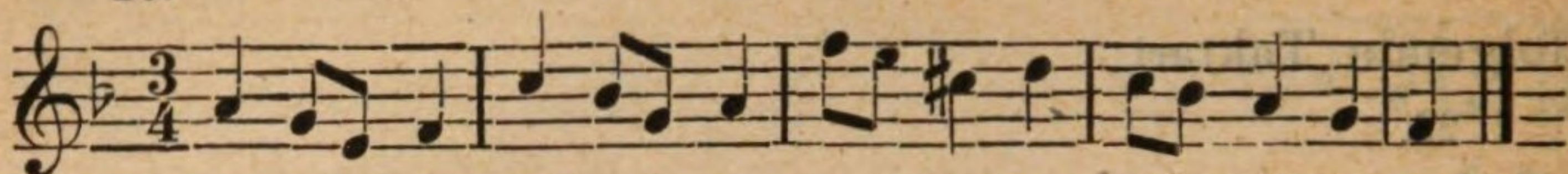


Nr. 17 zeigt unmittelbare Tonwiederholungen, oder einige Tonbilder beginnen mit dem Schlusston des vorhergehenden und mag hier so erscheinen:



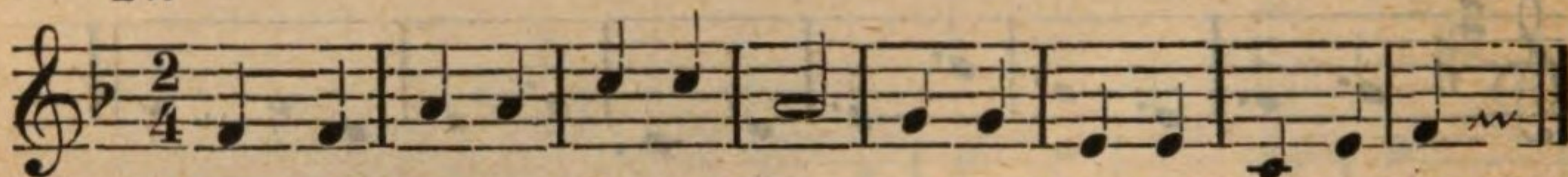
Nr. 18 beginnt mit den vier letzten Noten von Nr. 1 und bringt dann davon zwei Fortschreitungen:

26.



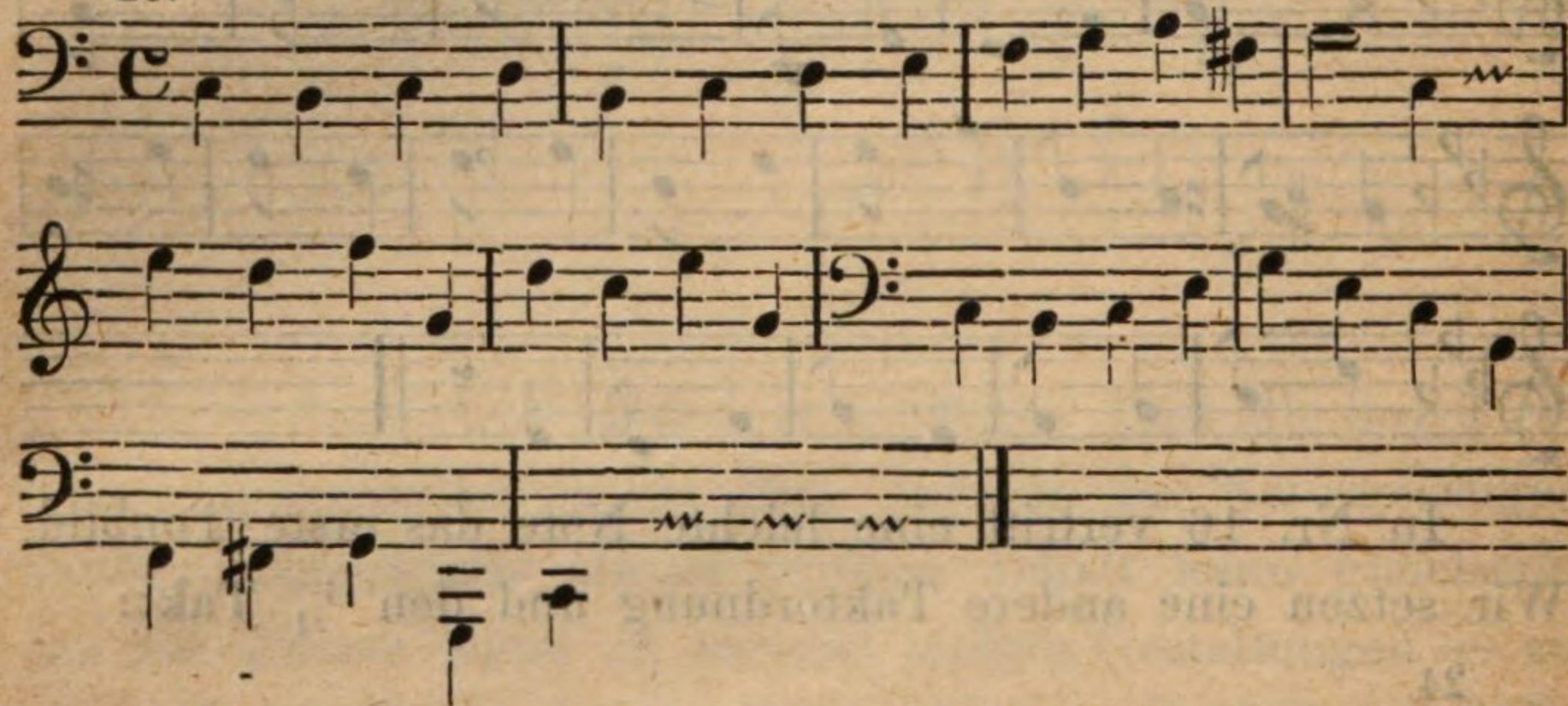
In Nr. 19 ist nur ein tonisches Tonbild, alle übrigen sind für sich allein nur rhythmische:

27.



Nr. 20 ist fast von Note zu Note auf andern Stufen eine Abschrift von Nr. 13 mit einem freien Schluss. Aber wie ist bei dieser Abschrift verfahren und wie löst sich dieses Räthsel?

28.



Drittes Kapitel.

Der intensive und extensive Rhythmus.

§. 12.

Unter allen bisher aufgeführten Tonsätzen gibt es deren nur drei, die hinterher nebst dem intensiven auch noch den extensiven Rhythmus angenommen haben. Das heist also, die Töne sind dort unter sich nicht mehr alle von gleicher Dauer. Es sind dies die Sätze unter Nr. 23, 24 und 26.

Ferner ist in §. 11 noch Folgendes wahrzunehmen:

1. Obwohl alle dort verwendeten Tonbilder zweitonig sind, so finden wir dennoch nicht nur den einfachen zweitheiligen Takt, sondern auch den dreitheiligen und auch zusammengesetzte Taktarten, namentlich den $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt.

2. Wir finden in Nr. 24, 26 und 28 in jedem Takte zwei Tonbilder zusammengezogen, während in allen übrigen Sätzen jeder Takt nur ein einziges Tonbild enthält.

§. 13.

Wenn wir auf Grund des vorhergehenden Paragraphen eine Untersuchung anstellen, so finden wir, dass jedes Tonbild sich in jeden intensiven und extensiven Rhythmus fügt, ohne eine Aenderung des tonischen Inhaltes nöthig zu machen.

Wir benutzen zu folgenden Beispielen das erste Ton-
bild in Nr. 1:

29.

Exercise 29 consists of four measures of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first measure contains a half note B-flat, a quarter note D, and a quarter note F. The second measure contains a half note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The third measure contains a half note C, a quarter note D, and a quarter note E. The fourth measure contains a half note F, a quarter note G, and a quarter note A. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4.

30.

Exercise 30 consists of four measures of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first measure contains a half note B-flat, a quarter note D, and a quarter note F. The second measure contains a half note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The third measure contains a half note C, a quarter note D, and a quarter note E. The fourth measure contains a half note F, a quarter note G, and a quarter note A. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4.

31.

Exercise 31 consists of four measures of music in 6/8 time, key of B-flat major. The first measure contains a half note B-flat, a quarter note D, and a quarter note F. The second measure contains a half note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The third measure contains a half note C, a quarter note D, and a quarter note E. The fourth measure contains a half note F, a quarter note G, and a quarter note A. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 6/8.

Die Anwendung noch anderer Taktarten und Rhythmen bleibt dem Schüler überlassen.

Viertes Kapitel.

Satzrhythmen. Taktordnung.

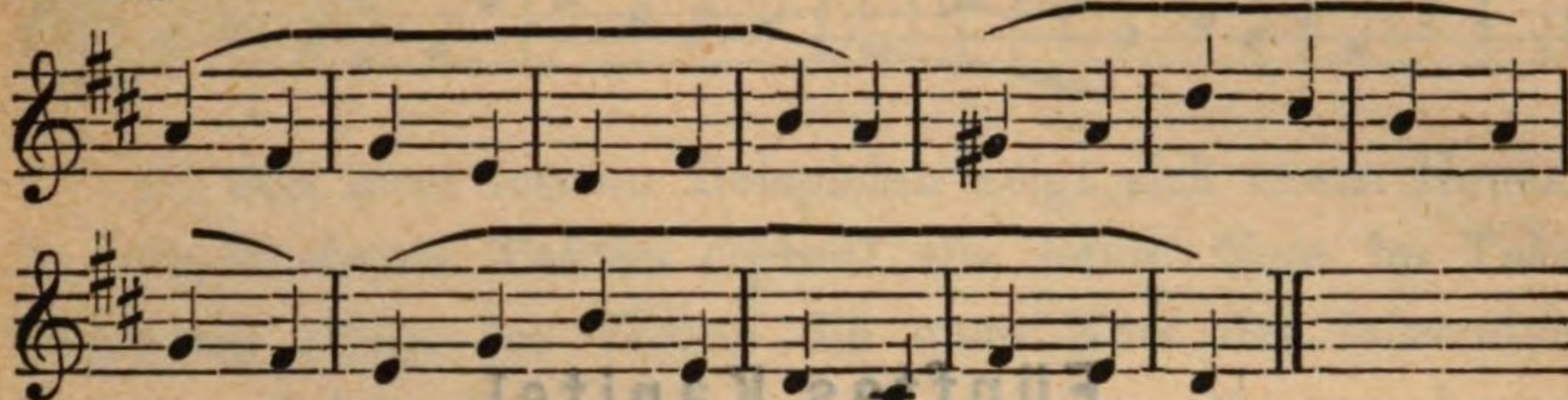
§. 14.

Die Möglichkeit, wie wir in §. 12 bemerkten, mehrere Tonbilder in einen Takt zusammen zu ziehen, mit andern Worten, einen, oder mehrere ursprüngliche Hauptaccente zu unterdrücken, das gibt uns ein Mittel an die Hand, mittels der Taktordnung jedes Lahme und Hinkende in den Satzrhythmen zu vermeiden. Unser rhythmisches Gefühl verlangt nämlich, dass die Satzrhythmen entweder aus 2, 4, 6 oder 8 Takten bestehen und dass ein Rhythmus von 3, oder 5 Takten in der Regel nur dann auftrete, wenn ihm unmittelbar ein solcher von gleicher Länge folgt. So lahme, unsymmetrische Sätze sind namentlich die unter Nr. 22 und 26, wovon der eine 13, der andere 5 Takte hat. Wir würden daher — wenn uns nicht unterrichtliche Zwecke davon abgehalten hätten — gleich in der 2. Skizze die Taktordnung dort etwa so gewählt haben:

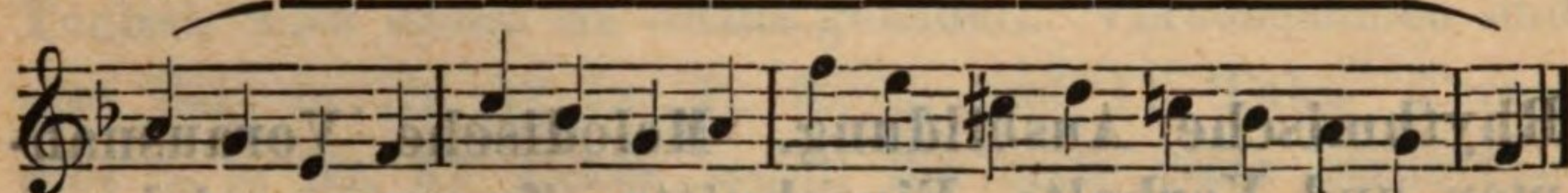


Oder auch:

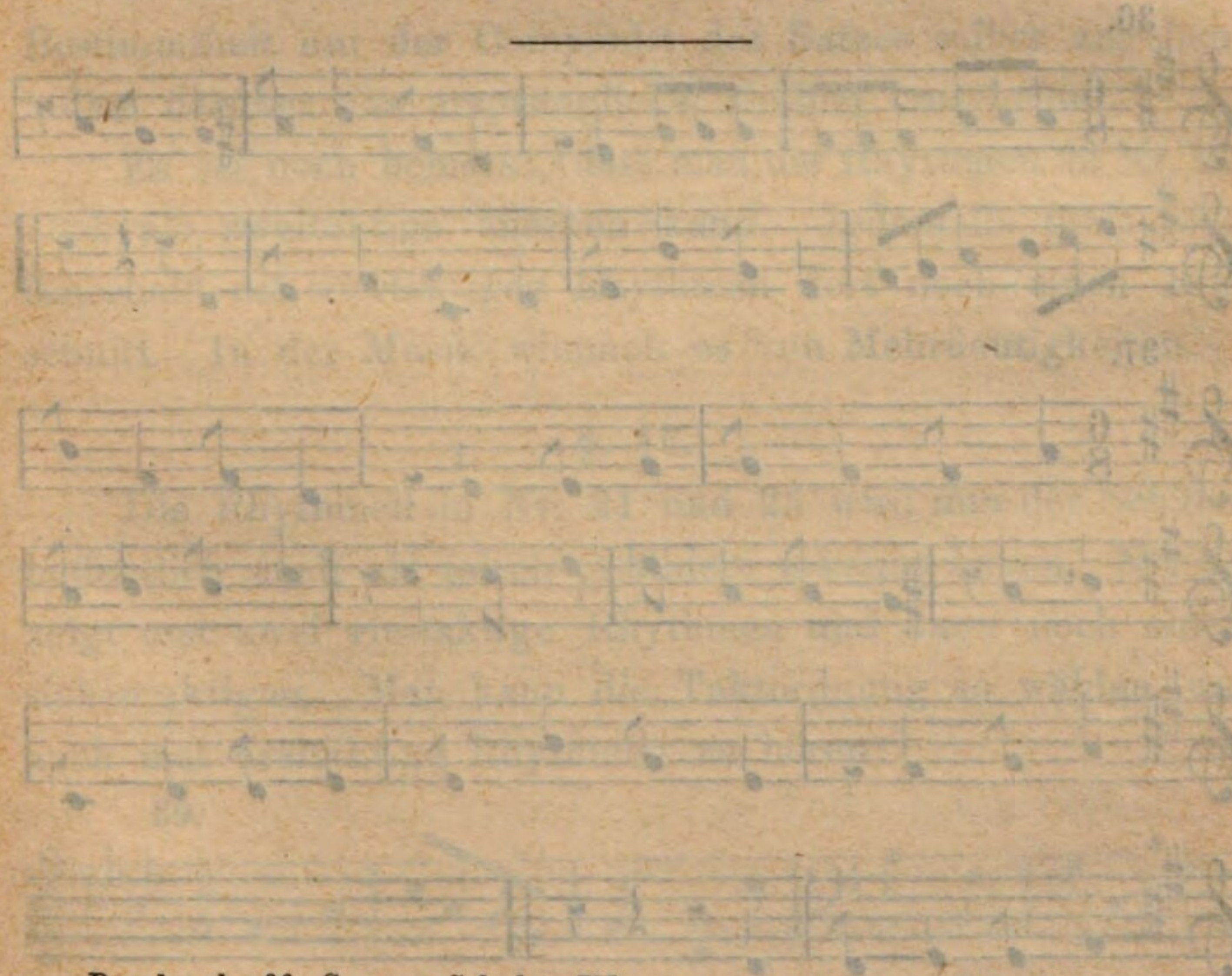
34.



35.



Nun zeigen sich dort nur viertaktige Rhythmen. Man sieht, die vorgängige Wahl der Taktordnung, also die Bestimmung der Hauptaccente ist für den rhythmischen Bau der Tonstücke von der allergrössten Wichtigkeit.



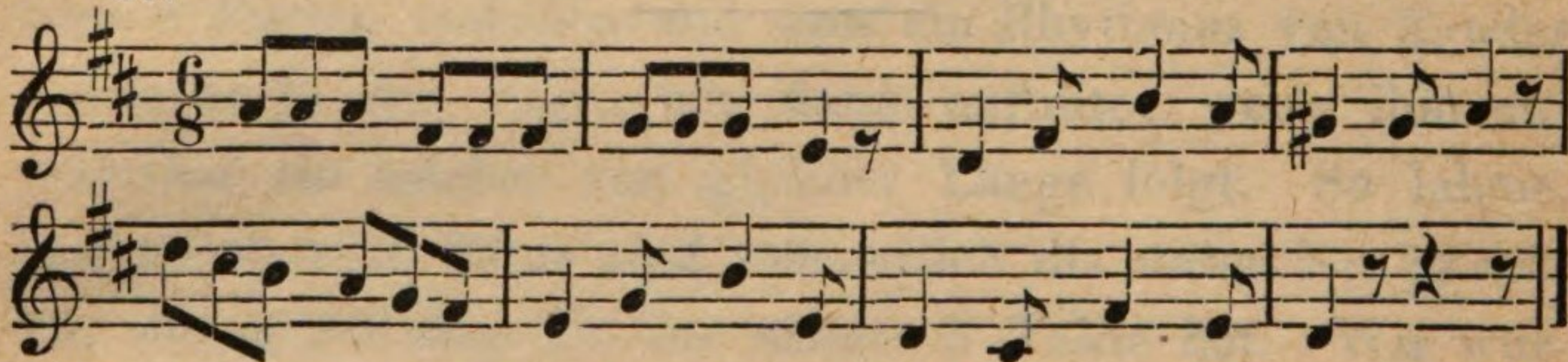
Fünftes Kapitel.

Rhythmische Ausbildung. Melodische Vorausnahmen und Vorhalte. Einschnitte. Zusammenziehung und Spaltung der Tonbilder.

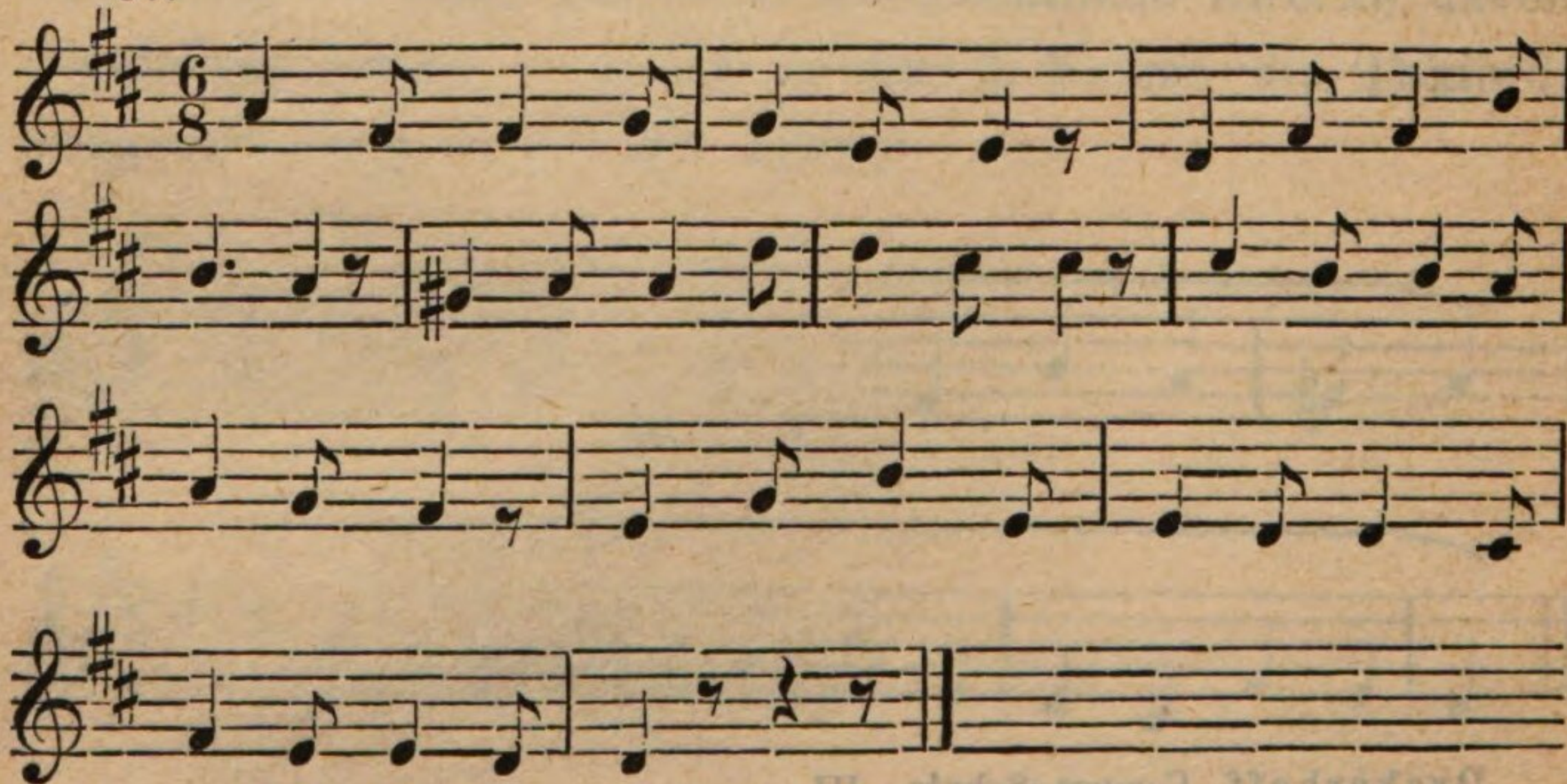
§. 15.

Nunmehr wollen wir die Sätze in §. 14 von Takt zu Takt rhythmisch ausbilden, behalten aber absichtlich dieselbe Taktart in Nr. 22 und 26 bei, was ja nicht nothwendig wäre. Etwa so, oder anders:

36.



37.



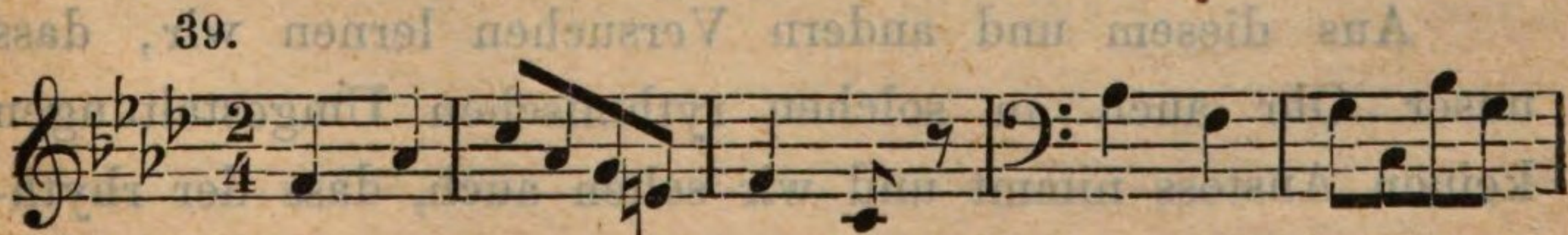


In den zwei letzten Beispielen zeigt sich etwas Neues. In verschiedenen Takten ergreift die letzte Note im Takt gleichsam schon im Voraus die erste Note des folgenden Taktes. Solche Noten heissen darum eben Vorausnahmen. Tonisch wird durch sie nichts geändert. Vorausnahmen sind also dort in Nr. 37 im 1., 3., 5. und 11. Takt. Ferner gibt es in Nr. 37 Takte, worin die erste Note herübergenommen ist aus dem vorhergehenden Takte, der letzte Ton eines Taktes muss also dadurch noch im folgenden, wie man auch im gemeinen Leben zu sagen pflegt, noch länger vorhalten. Sie heissen daher auch Vorhalte und erscheinen hier im 7., 8. und 10. Takte. Auch Vorhalte ändern den tonischen Inhalt nicht. Ob im gegebenen Falle aber eine Vorausnahme, oder aber ein Vorhalt gesetzt ist, kann mit Bestimmtheit nur der Componist des Satzes selber angeben, indem darüber das ursprüngliche Tonbild entscheidet.

Es sei noch bemerkt, dass man die Rhythmen in Nr. 37 auch als zweitaktige ansehen kann. Jedenfalls fühlt man innerhalb der viertaktigen Rhythmen dort noch einen Einschnitt. In der Musik wimmelt es von Mehrdeutigkeiten.

§. 16.

Die Rhythmen in Nr. 21 und 25 wird nun der Schüler hoffentlich auch als falsch gebildete erkannt haben. Nr. 21 zeigt erst zwei viertaktige Rhythmen und dann noch einen siebentaktigen. Man kann die Taktordnung so wählen, um auch mal dreitaktige Rhythmen zu hören:



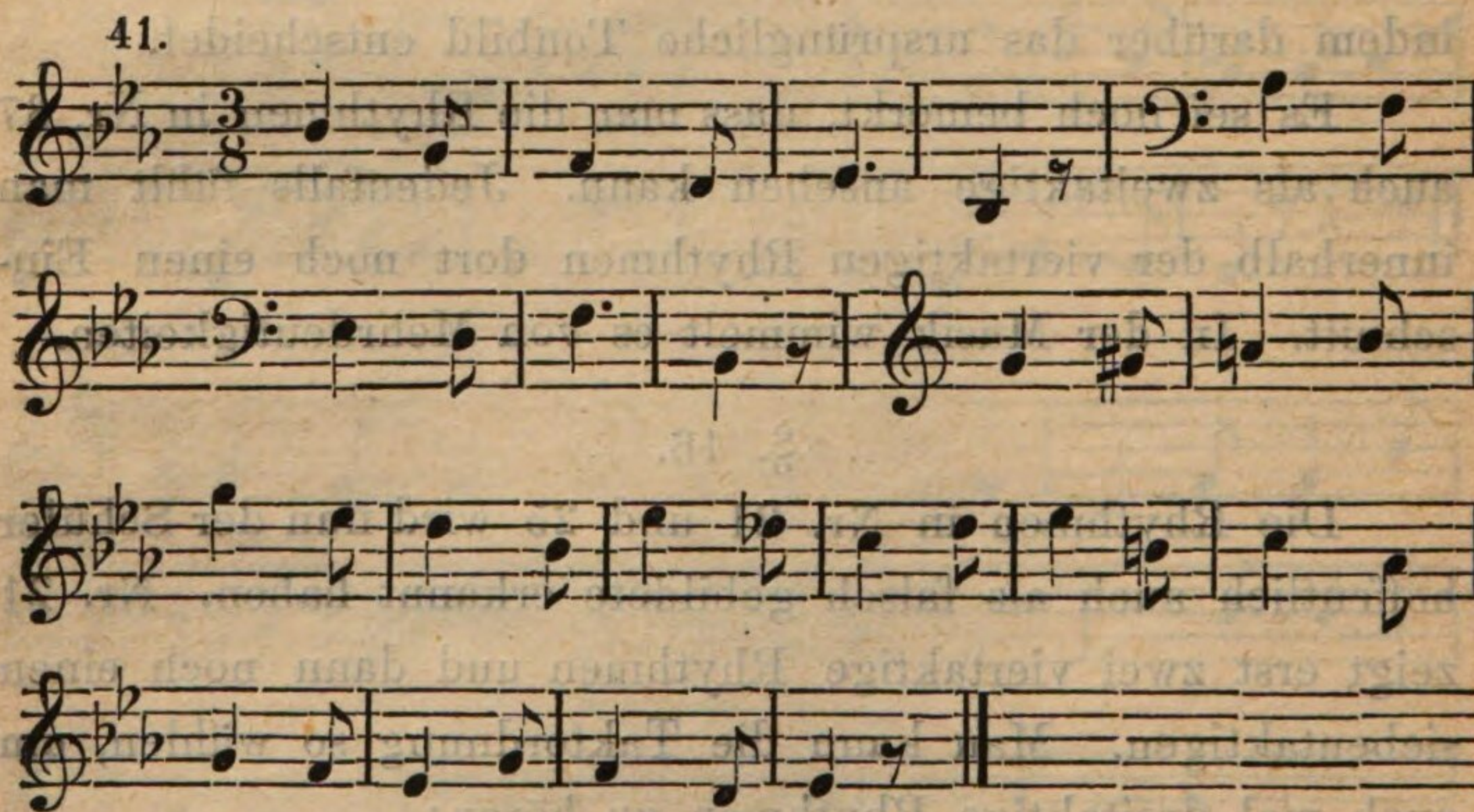


Nr. 25 kann so erscheinen:



§. 17.

Wenn es thunlich wäre, auch wohl den umgekehrten Weg einzuschlagen, das heisst, anstatt mehrere Tonbilder in einem Takte erscheinen zu lassen, durch Theilung eines Tonbildes mehrere Takte hervorzubringen; so hätten wir ein Mittel mehr in der Hand zur freieren Bildung der Satzrhythmen. Dabei würde man also ein Tonbild gleichsam durchschneiden. Tonisch würde dadurch nichts geändert, aber wohl rhythmisch, indem ein Ton auch den Hauptaccent erhielte, der ihn im Tonbilde nicht hatte. Machen wir mit Nr. 23 folgenden Versuch:



Aus diesem und andern Versuchen lernen wir, dass unser Ohr auch an solchen rythmischen Umgestaltungen keinen Anstoss nimmt und wir sehen auch, dass der rhyth-

mische Charakter eines Satzes sowohl durch die gelegentliche Zusammenziehung einzelner Tonbilder, als durch eine wenig angebrachte Spaltung derselben sich nicht wesentlich ändert, indem alle übrigen Tonbilder davon nicht berührt werden. Man kommt dabei immer wieder alsbald in das durch die Tonbilder ursprünglich bestimmte Fahrwasser.

Sechstes Kapitel

Tonische Versetzung oder Tonversetzung.

§. 18.

Wir haben bei allen unseren ursprünglichen Tonbildern nur rhythmisch-musikalisch festgestellt. In unsern Tonversetzungen erscheint auch wenn sie rhythmisch reich ausgebildet sind, kein eigentlicher Ton, der nicht schon bei der Feststellung der Tonbilder vorhanden war. Alle Tonbilder sind tonisch unverändert geblieben.

§. 19.

Nun müssen wir aber Alle die Erfahrung, dass manche Sänger sehr geringe sind, namentlich solche einfachen Lieder, die fast nur aus ursprünglichen Tonbildern bestehen und welche Lieder von ihnen schon oft gesungen sind, dass sie die einzelnen Töne — freilich oft geschmacklos genug — tonisch versetzen, um durch die hingeworfenen Töne einen und Abwechselung in den Gesang zu bringen. Wer hätte z. B. in protestantischen Kirchen nicht schon neben dem singenden Gesange, um diesen natürlich: Kunst zu dem Normalen in reichster Verschwörung anstellen, doch so, dass die ursprünglichen Haupttöne noch wohl erkennbar bleiben. Wie wir sehen, von solchen tonischen Versetzungen und tonischen Versetzungen oder von der tonischen Versetzung neben der

Sechstes Kapitel.

Tonische Verzierung oder Tonfigurirung.

§. 18.

Bisher haben wir alle unsere ursprünglichen Tonbilder nur rhythmisch umgestaltet. In unsern Tonsätzen erscheint, auch wenn sie rhythmisch reich ausgebildet sind, kein einziger Ton, der nicht schon bei der Erfindung der Tonbilder vorhanden war. Alle Tonbilder sind tonisch unverändert geblieben.

§. 19.

Nun machen wir aber Alle die Erfahrung, dass manche Sänger sehr geneigt sind, namentlich solche einfachen Lieder, die fast nur aus ursprünglichen Tonbildern bestehen und welche Lieder von ihnen schon oft gesungen sind, dass sie die einzelnen Töne — freilich oft geschmacklos genug — tonisch verzieren, um durch die hinzugefügten Töne Neues und Abwechslung in den Gesang zu bringen. Wer hätte z. B. in protestantischen Kirchen nicht schon neben Mitsingenden gesessen, die diese natürliche Kunst an dem Choral oft in reichster Verschwendung ausübten, doch so, dass die ursprünglichen Haupttöne noch wohl erkennbar bleiben. Wir werden von solchen tonischen Ziernoten und tonischen Umgestaltungen oder von der tonischen Variation neben der

rhythmischen auch in der Kunst wohl einen, von gutem Geschmack geleiteten Gebrauch machen dürfen. Und es wird in der That in der ausgebildeten Musik von der tonischen Figurirung ein eben so vielseitiger Gebrauch gemacht, als von der rhythmischen.

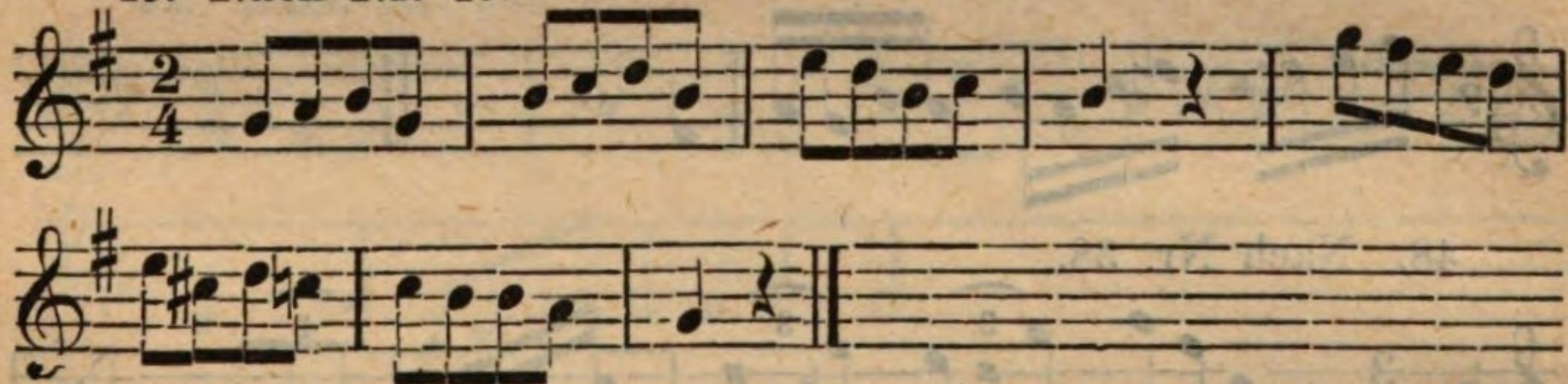
§. 20.

Versuchen wir nun auch diese tonische Umgestaltung an einigen unserer vorliegenden Sätze.

42. Nach Nr. 41.



43. Nach Nr. 40.

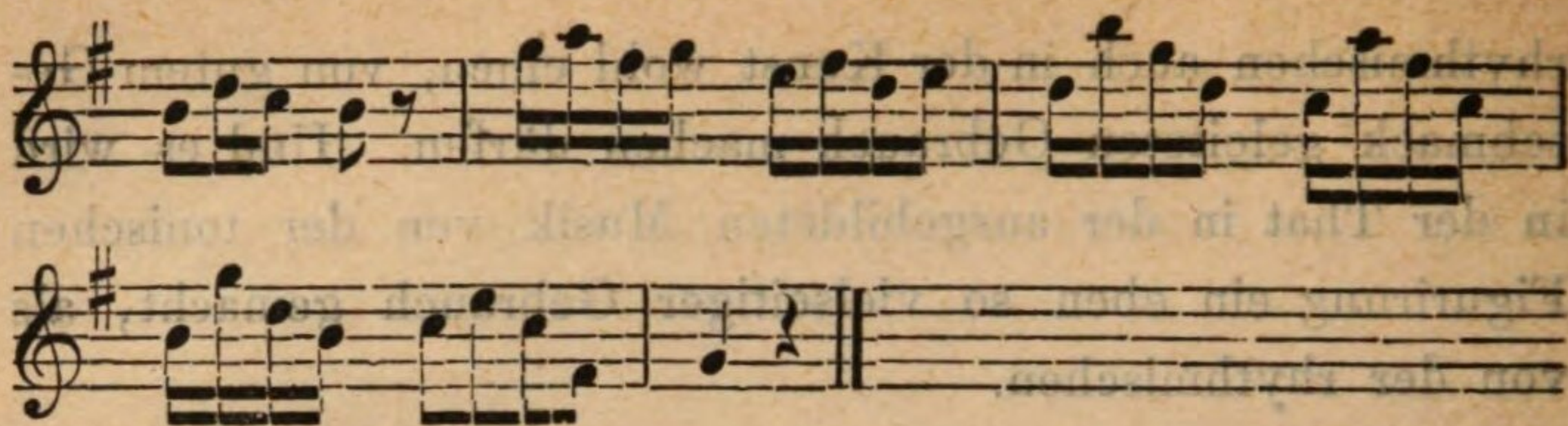


44. Nach Nr. 40.



45. Nach Nr. 40.





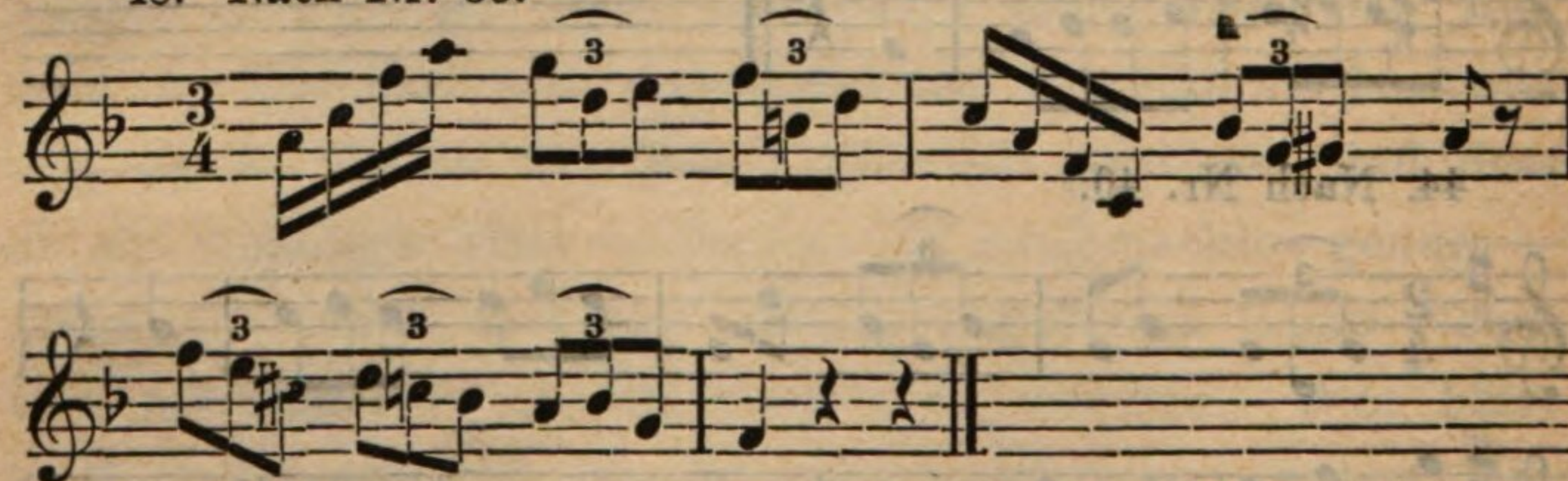
46. Nach Nr. 39.



47. Nach Nr. 38.]

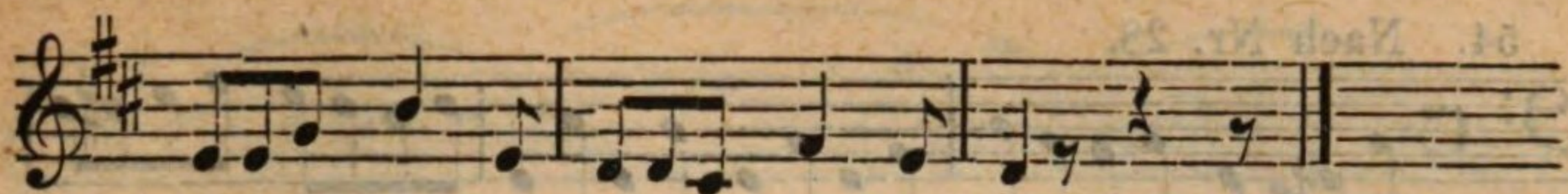


48. Nach Nr. 38.

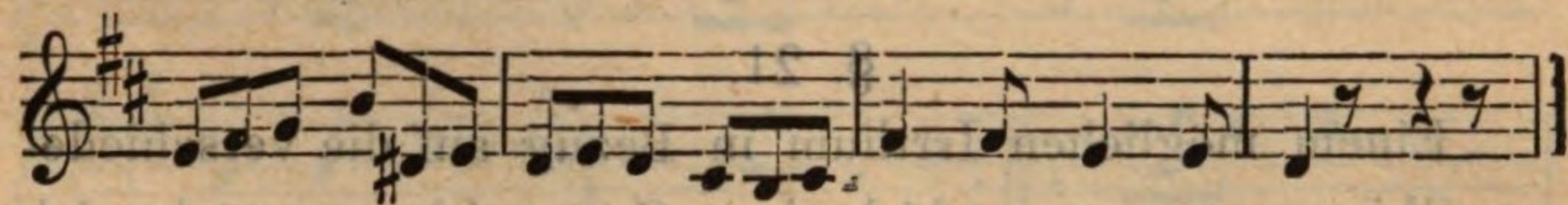
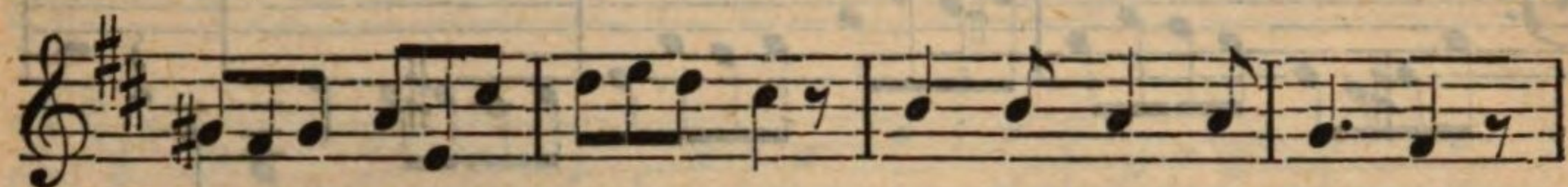


49. Nach Nr. 33.

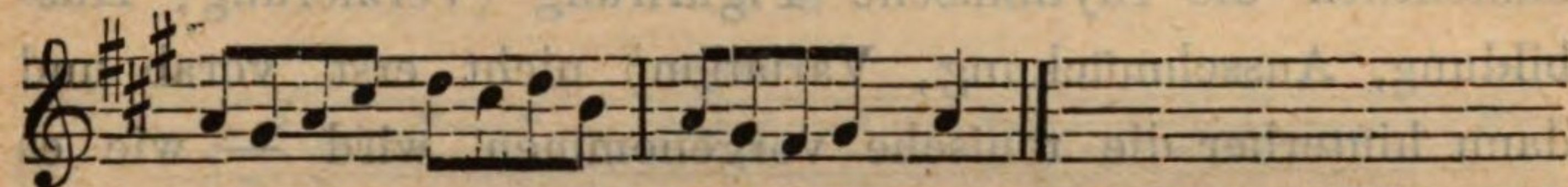




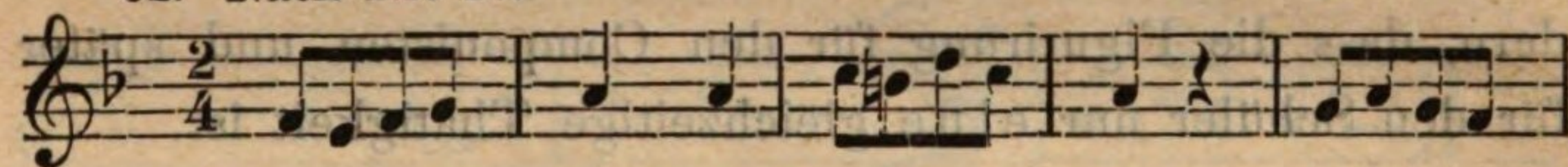
50. Nach Nr. 34.



51. Nach Nr. 34.



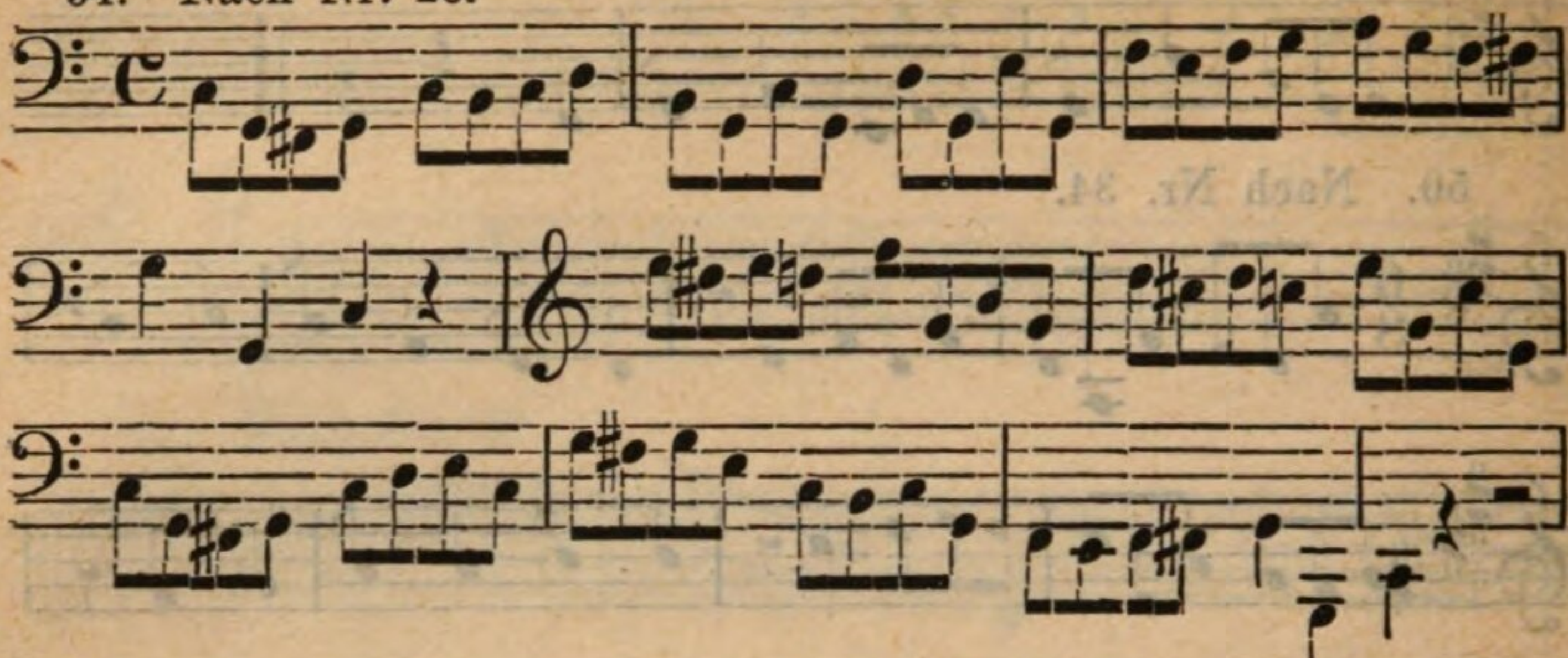
52. Nach Nr. 27.



53. Nach Nr. 27.



54. Nach Nr. 28.

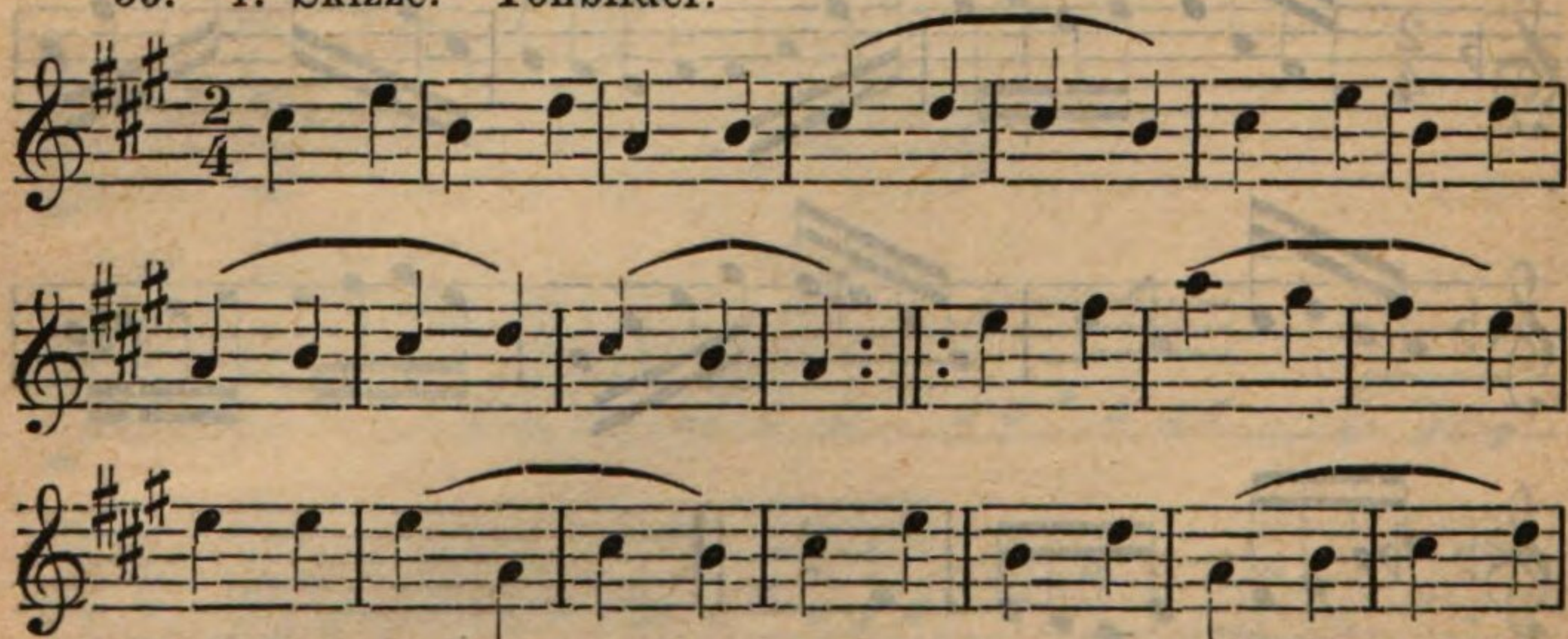


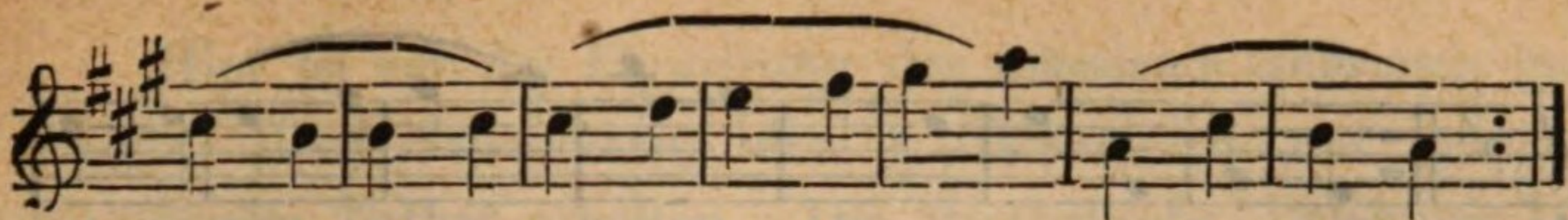
§. 21.

Einem möglichen Irrthum in Bezug auf die verschiedenen Skizzen zu unsern bisherigen Compositionen möchte ich hier noch durch die Bemerkung begegnen, dass es zu jedem der mitgetheilten Sätze nur zweier Skizzen bedarf und dass namentlich die rhythmische Figurirung (Verzierung, Ausbildung, Ausschmückung, Variation) nicht erst vorab und dann hinterher die tonische vorgenommen wird — wie es eben wegen unterrichtlicher Zwecke geschehen, — sondern, dass die Figurirung für den Componisten und später für den Schüler nur eine gleichzeitige Thätigkeit ist.

Es folgen daher hier noch einige Sätze in jenen zwei Skizzen, wie der Schüler sie nun auch in recht vielen Uebungen zu bilden hat. Bei einigen musikalischen Anlagen können sie ihm nun nicht zu schwer werden.

55. 1. Skizze. Tonbilder.

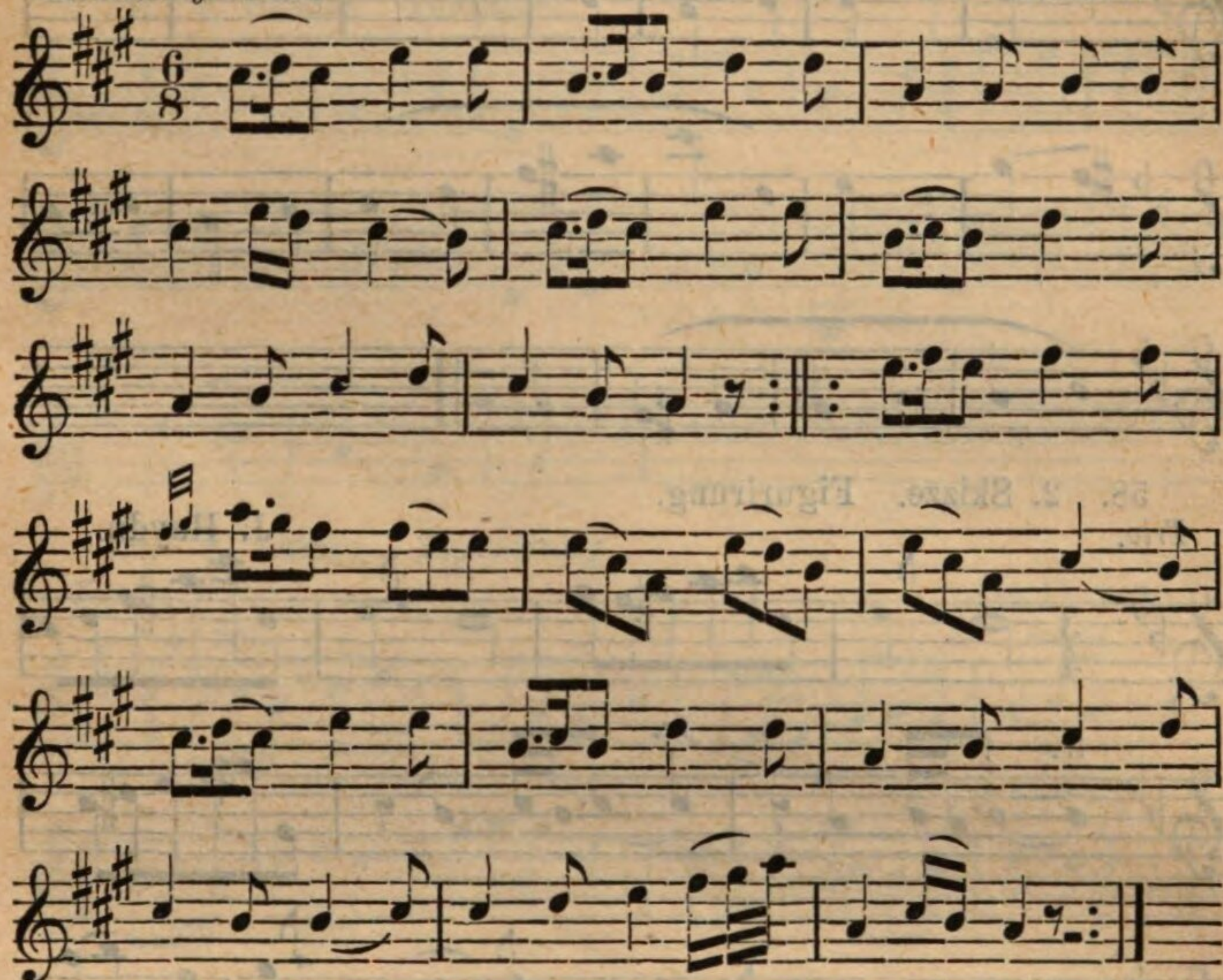




56. 2. Skizze. Figurirung.

Andante grazioso.

Mozart.



Die vorstehende Composition besteht also ursprünglich aus 28 Tonbildern, oder 28 Takten und ist zusammengezogen zu 18 Takten, die noch jeden andern, als den $\frac{6}{8}$ Takt zulässt. Der zweite Theil des Satzes besteht in der Vollendung aus einem 4taktigen und einem 6taktigen Rhythmus.

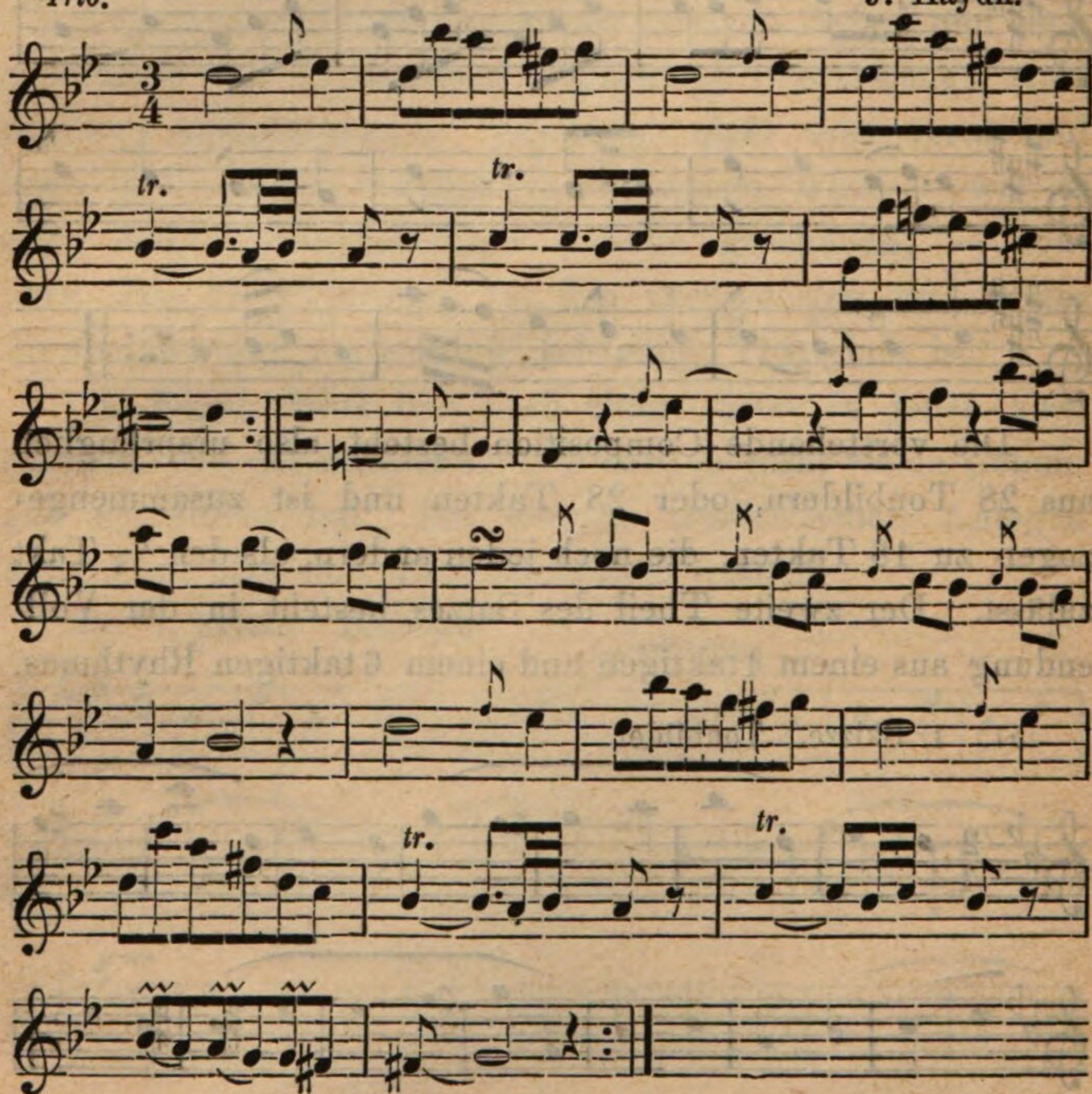
57. 1. Skizze. Tonbilder.





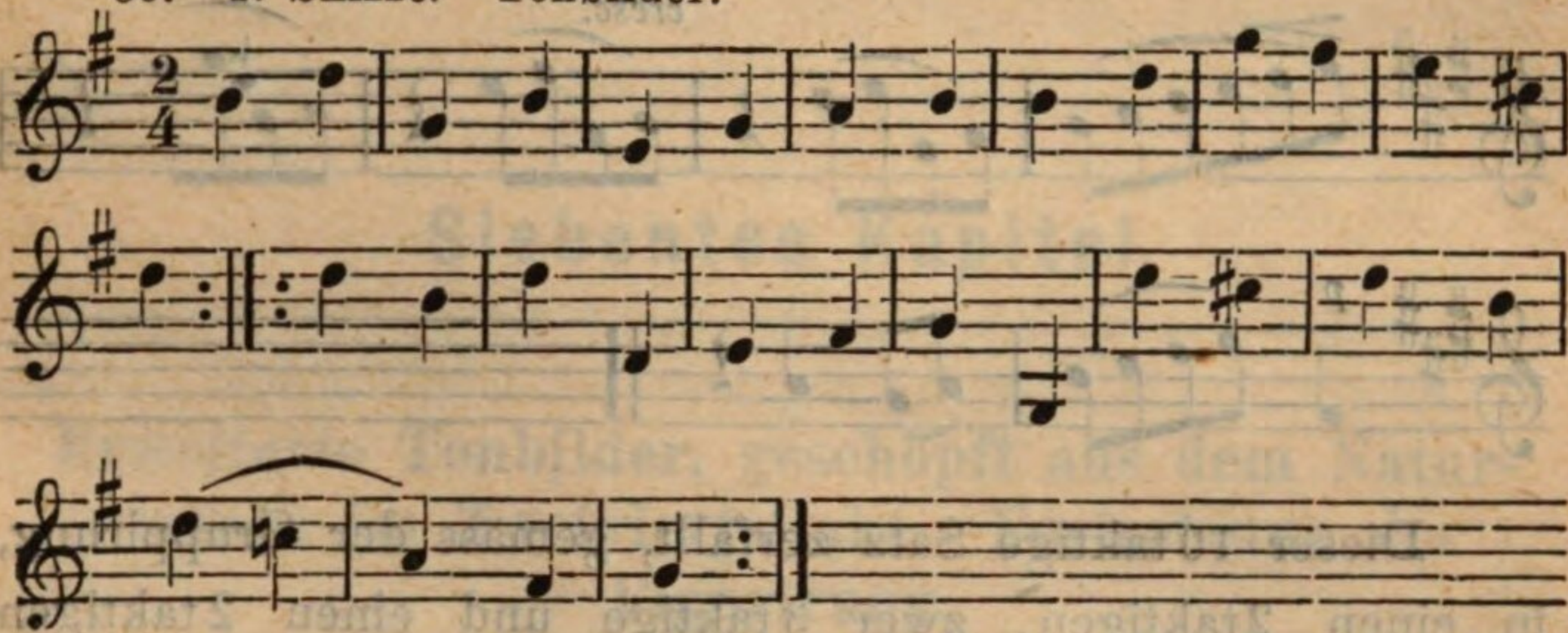
58. 2. Skizze. Figurirung.
Trio.

J. Haydn.



Hier ist von der Figurirung der mässigste Gebrauch gemacht. Der Naturgesang der 1. Skizze hat nur wenige melodische Zuthat erhalten. Die rhythmische Belebung ist erreicht durch viele Taktzusammenziehungen.

59. 1. Skizze. Tonbilder.



60. 2. Skizze. Figurirung.

Vivacc.

Beethoven.



61. 1. Skizze. Tonbilder.



62. 2. Skizze. Figurirung.

Menuetto.

Mozart.



Dieser 10taktige Satz zerfällt, gemäss der Gruppierung, in einen 2taktigen, zwei 3taktige und einen 2taktigen Rhythmus.

Siebentes Kapitel.

Erweiterte Tonbilder, geschöpft aus dem Naturgesange im Zweivierteltakt. Fortsetzung der Figurirung.

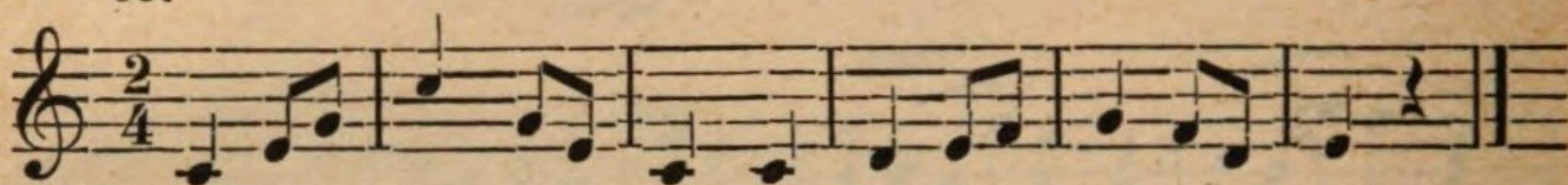
§. 22.

Unsere bisher einfachsten Tonbilder haben wir alle dem Naturgesange in Nr. 1 abgelauscht. Es waren Tonbilder von höchstens zwei Tönen von gleicher Dauer mit Betonung des ersten. Damit componirten wir unsere Tonbilder ganz wie von selbst im Zweivierteltakt (oder auch $\frac{2}{8}$ Takt u. s. w.), und zwar im allereinfachsten, d. h. ohne extensiven Rhythmus. Dabei lernten wir, dass unsere Tonbilder uns nicht das geringste Hinderniss in den Weg legten, um in jede Taktart übertragen zu werden, und darum liesen wir denn auch in unsern ersten Skizzen die Taktart und jeden weitem Rhythmus noch unbestimmt.

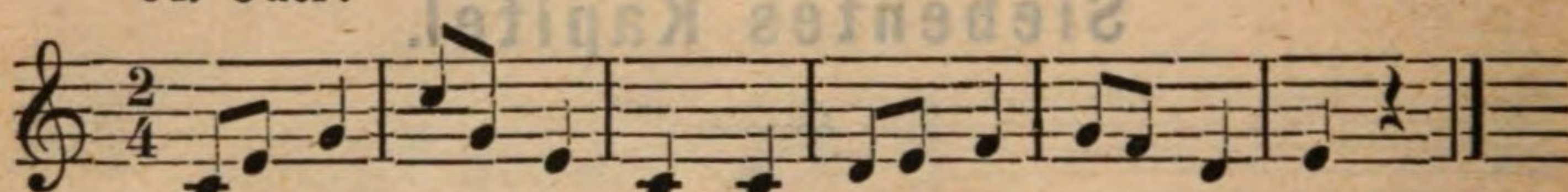
Wenn wir aber nun den Naturgesang weiter beobachten; so finden wir, dass er auch unbewusst im extensiven Rhythmus singt, das heisst er singt auch Töne von ungleicher Dauer. Ein froher Wanderer etwa singt als Natursänger die, seine Schritte begleitenden selbsterfundenen Trällertöne selten so einfach, dass auf je zwei Schritte auch nur zwei Töne kommen. Vielmehr kommen auf den zweiten (leichten Schritt) auch wohl zwei Töne, oder sie kommen auf den

ersten Schritt, oder gar jeder Schritt hat seine zwei Töne. Z. B. singt er vielleicht etwa so und zwar in ofter Wiederholung des Erfundenen:

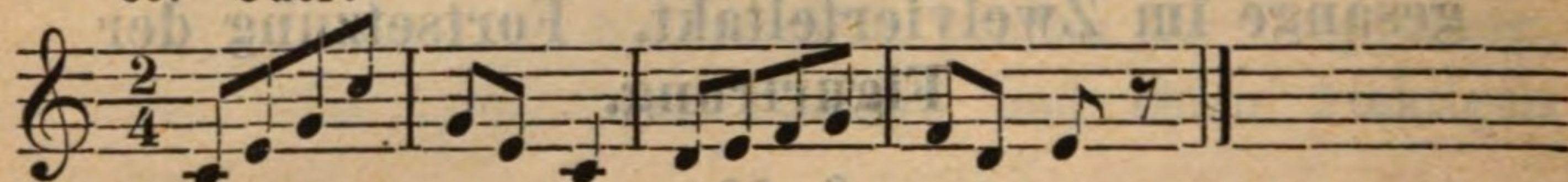
63.



64. Oder:



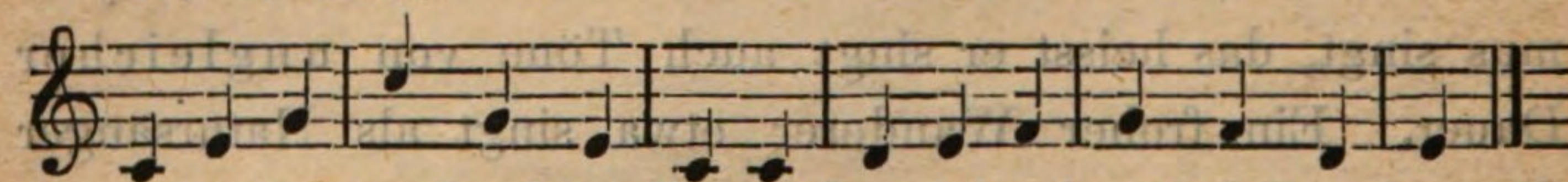
65. Oder:



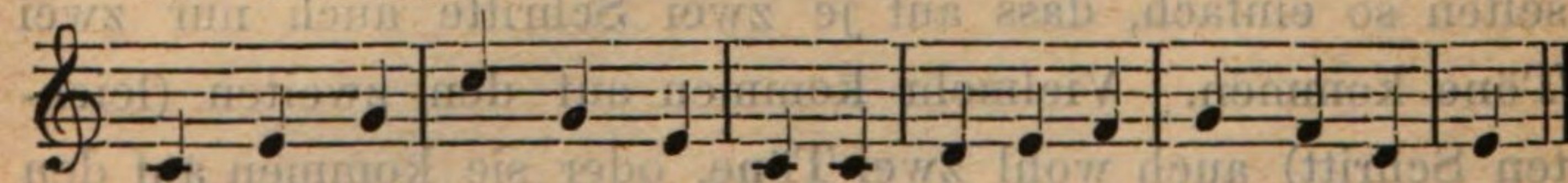
Wenn ich aber als Componist solche Sätze erfinde, so werde ich sie dennoch in der Form unserer ersten Skizzen notiren, d. h. in eigentlichen Tonbildern, die ja keinen extensiven Rhythmus kennen. Ich werde sie daher des extensiven Rhythmus entkleiden, oder sie gleich ohne denselben denken. Und warum das? Aus dem triftigen Grunde, dass es mir dann frei steht, wie bei unsern frühern Sätzen, die 1. Skizze in dem ursprünglichen Takt und Rhythmus beizubehalten, oder ihr jede andere Taktart und jeden andern Rhythmus zu geben.

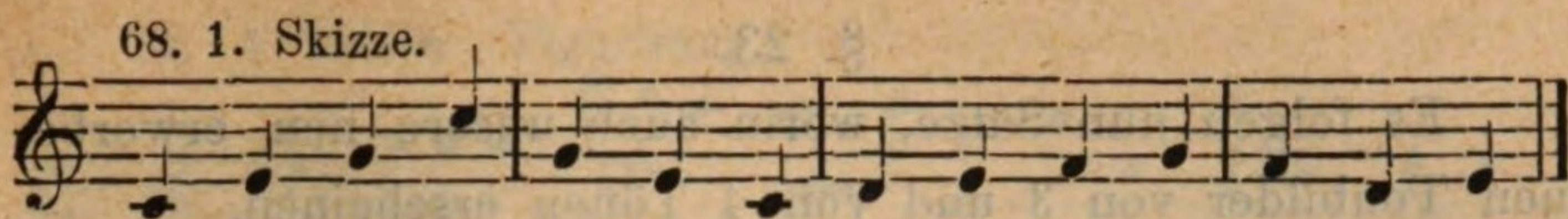
Jene drei Sätze würden demnach in 1. Skizze in folgenden Tonbildern zu notiren sein:

66. 1. Skizze.

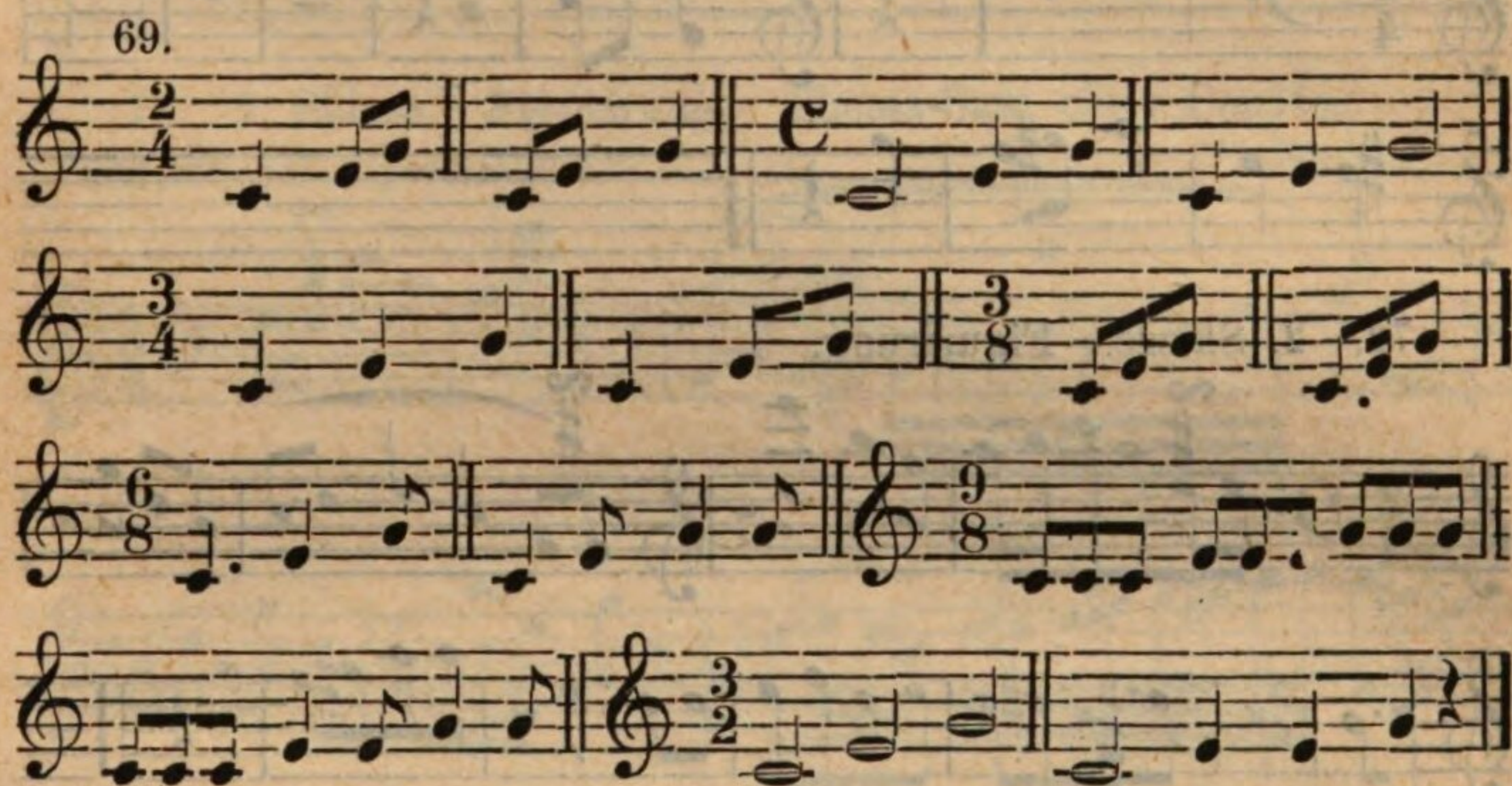


67. 1. Skizze.





In allen drei Sätzen erscheinen — natürlich nicht zufällig, sondern zu unterrichtlichen Zwecken absichtlich von mir gewählt — genau dieselben Noten. Nr. 66 und 67 sind sich auch in der Taktordnung ganz gleich. Man sieht zunächst, dass durch diese Notirung aus Nr. 66 etwa eben sowohl Nr. 63, als 64 entstehen kann. Aber auch jeder Takt der 1. Skizze lässt jede andere Taktart zu. Z. B. der 1. Takt in Nr. 66:



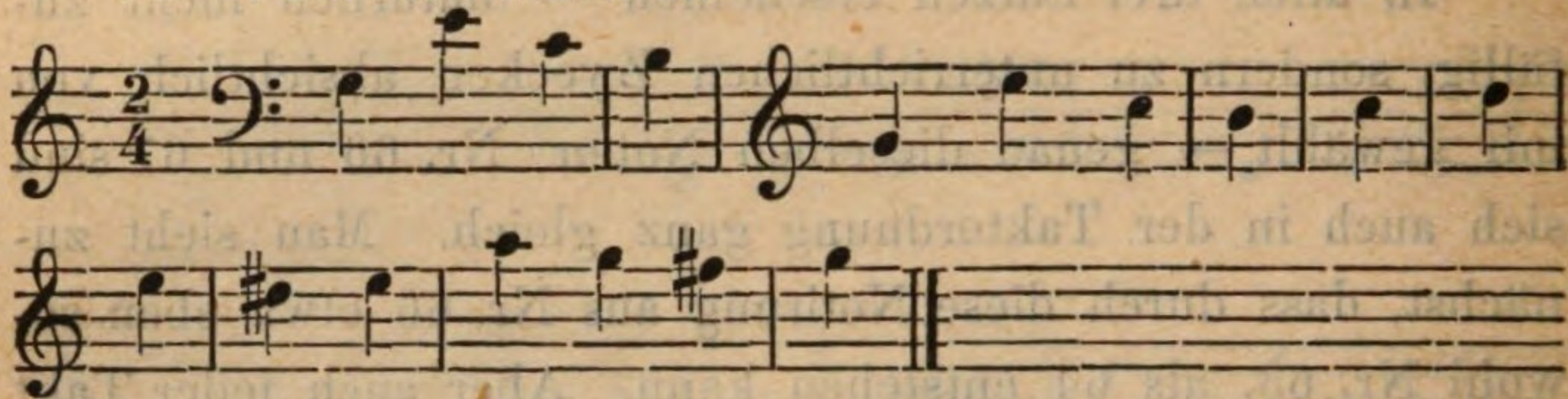
Von jeder der angewandten Taktarten stehen nur zwei Beispiele, es hätten hunderte sein können.

Noch verdient Nr. 65 eine besondere Beachtung. Es sind dieselben Noten von Nr. 63 und 64, aber es zeigt sich eine andere Taktordnung, wodurch die Hauptaccente im 2. und im 4. Takte auf frühere Nebenaccent-Töne fallen. Dieser Satz mit denselben Tönen, aber andern Accenten hat einen etwas andern Charakter, als seine beiden Vorgänger, aber er klingt eben so gut. Auf diese Erscheinung werden wir später zurückkommen und sehr Bedeutendes daraus lernen.

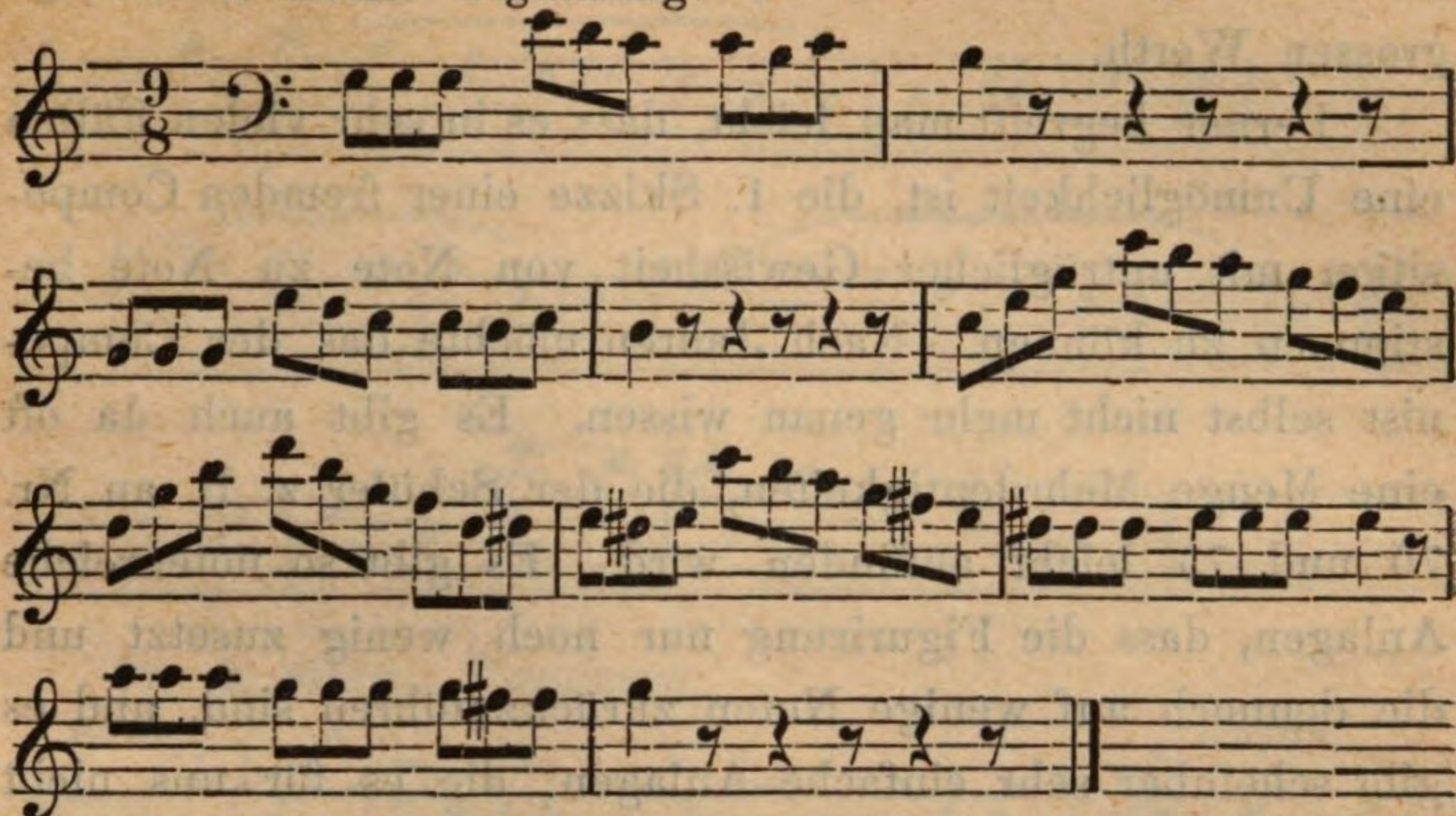
§. 23.

Es folgen nun Sätze, worin auch unsere neu erworbenen Tonbilder von 3 und von 4 Tönen erscheinen.

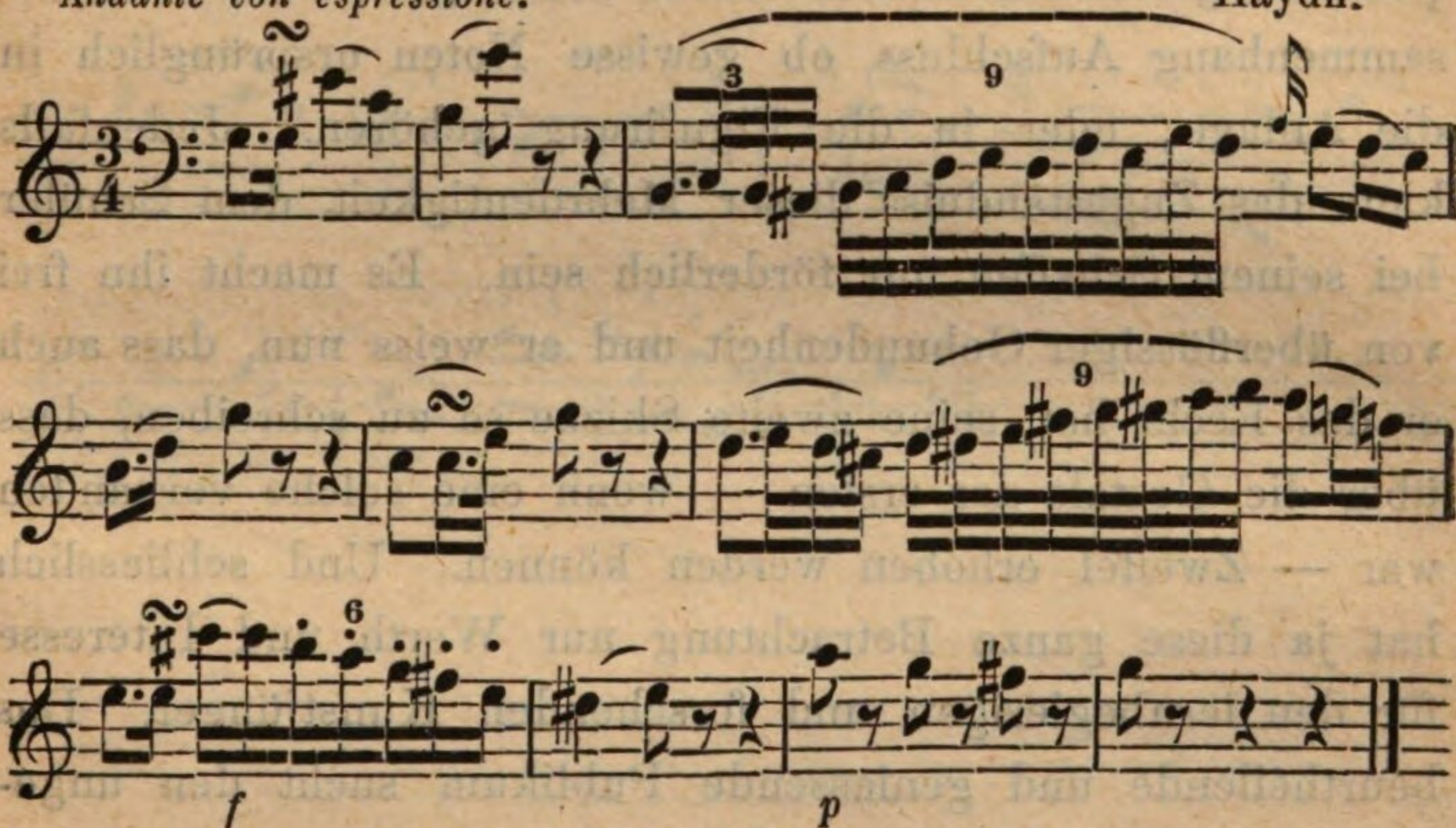
70. 1. Skizze. Tonbilder.



74. 2. Skizze. Figurirung.



75. 2. Skizze. Figurirung. Thema-Satz einer Sonate.
Andante con espressione. Haydn.



Man wird namentlich an diesen verschiedenen Figurirungen die Bemerkung machen, dass sie sammt den verschiedenen Taktarten für das Ohr den Hauptcharakter nicht so sehr ändern, als das Auge meinen möchte. Daraus folgt, dass schon in der 1. Skizze die Hauptakteure des Spiels zu suchen sind und dass die Figurirung nicht selten eben nur Figuranten bringt. Und es folgt weiter daraus, dass die Figurirung nicht wieder gut macht, was in der 1. Skizze

verfehlt wurde. Darum lege man auf die erste Anlage grossen Werth.

Ferner begreift man leicht, dass es in sehr vielen Fällen eine Unmöglichkeit ist, die 1. Skizze einer fremden Composition mit untrüglicher Gewissheit von Note zu Note bestimmen zu können. Nach Jahren möchte das der Componist selbst nicht mehr genau wissen. Es gibt auch da oft eine Menge Mehrdeutigkeiten, die der Schüler z. B. an Nr. 70 und 75 leicht auffinden wird. Es gibt so notenreiche Anlagen, dass die Figurirung nur noch wenig zusetzt und die dennoch auf wenige Noten zurückzuführen sind, und es gibt scheinbar sehr einfache Anlagen, die es für uns nicht mehr so ganz wären, wenn wir hinter dem Griffel des Componisten gestanden hätten. Aber meist gibt doch der Zusammenhang Aufschluss, ob gewisse Noten ursprünglich in die Anlage, oder in die Figurirung gehören. Jedenfalls kann das Zugeständniss dieser Mehrdeutigkeit dem Schüler bei seinem Schaffen nur förderlich sein. Es macht ihn frei von überflüssiger Gebundenheit und er weiss nun, dass auch er das Recht hat, seine zweite Skizze so zu schreiben, dass über die Gestalt der ersten — wenn eine solche vorhanden war — Zweifel erhoben werden können. Und schliesslich hat ja diese ganze Betrachtung nur Werth und Interesse für den lernbegierigen und forschenden Kunstjünger. Das beurtheilende und geniessende Publikum sucht den ungestörten Eindruck des vollendeten Kunstwerkes und kümmert sich wenig um die Gestalt der etwa vorhergehenden Skizzen, die der Meister sogar alle Ursache hat, zu verbergen, wie er das denn auch mit vollem Recht thut und keinen Beruf in sich verspürt, die mancherlei phantastischen Vorstellungen über die Entstehung seiner Schöpfungen aufzuklären und in etwa zu entnüchtern.

76. 1. Skizze. Tonbilder.



77. 2. Skizze. Figurierung.

Presto.

Haydn.



Achtes Kapitel.

Tonbilder von beliebiger Länge.

§. 24.

Nachdem wir nun Tonbilder von 1, 2, 3 und 4 Tönen — von 3 und 4 Tönen in Nr. 70 und 76 — angewandt haben, entsteht wohl von selbst die Frage: Gibt es nun so fortsehreitend nicht auch noch Tonbilder von 5, 6, 7, 8 und mehr Tönen? Warum nicht! Wer will es dem Natursänger oder dem Tonsetzer wehren, so viel Töne in einen Takt zu bringen, als sich ihm darbieten? Es kann also möglicher Weise auch solche Takte geben:

78. a. 5 Töne.



b. 6 Töne.



c. 7 Töne.



d. 8 Töne.





e. 13 Töne.



Und so kann es weiter fortgehen bis zu noch mehr Noten in einem Takte.

Aber nun nehmen wir einmal an, ein Anderer erfindet dieselben dort aufgeführten Notenreihen etwa in folgenden Tonbildern:



Welche Unterschiede bestehen nun zwischen Nr. 78 und Nr. 79? In Bezug auf die Tonfolge gar keine. Durch die Zusammenziehung der Takte in Nr. 79 steht es mir frei, nicht nur dieselben Bilder in Nr. 78 hervorzurufen, sondern noch unzählige andere und zwar in allen möglichen Taktarten. Nr. 78 setzt, jemehr Noten in einem Takte erscheinen, bedeutende musikalische Schwingen voraus, indem bei der gleichzeitigen Erfindung eines mannigfachen Rhyth-

mus und einer Menge schnell wechselnder Töne von verschiedener Höhe kaum Zeit bleibt zur Prüfung der tonischen und rhythmischen Momente und zur Besinnung, wie denn die Jagd im folgenden Takte weiter gehen soll, wobei es dann nicht selten bei so schneller Improvisation zu nichts-sagenden Läufen durch ganze und halbe Töne, zu wiederholten Springfluthen abgedroschener Passagen, auch wohl dahin kommt, dass, indem man acht Takte setzen wollte, im siebenten schon der Schluss liegt, oder auch, um nach so angestrenzter Thätigkeit sich auszuruhen, mehrere Takte folgen, die nun plötzlich gar alles extensiven Rhythmus baar sind. Freilich, die Meister erster Grösse sind wohl im Stande, alle jenen Klippen zu vermeiden und ihre Werke grösstentheils als unmittelbar vollendete Uebersetzungen ihrer Gefühle in die Tonsprache niederzuschreiben. Aber dieses Buch ist ja eben nicht für Meister. Und doch werden wir hinreichend Gelegenheit finden, noch öfter, als schon geschehen, nachzuweisen, dass auch sie es keineswegs verschmäht haben, die Wege zu wählen, die der Schüler zunächst einzuschlagen hat, ja, dass viele Tonwerke gar nicht anders, als unter Anwendung selbst einer sehr kühlen Speculation entstehen können.

Kehren wir nun zu Nr. 79 zurück, so sehen wir, dass der Componist, welcher die Vortheile dieses Verfahrens kennt, dort bei seinem Fortschreiten von Tonbild zu Tonbild ganz dieselben Töne zu setzen vermag, wie es in Nr. 78 geschehen, aber hinreichende Zeit hat, während des Schaffens im einfachsten Rhythmus jeden Tonschritt frei zu wählen und zu prüfen. In Wahrheit erreicht man also mit kürzern Tonbildern durch das Mittel der Taktzusammenziehung ganz dasselbe, was längere, verwickelte Tonbilder leisten.

Auch mit vier Tönen überschreiten wir das Maas des

Einfachen noch nicht, und es hätte also Nr. 79 demgemäss auch etwa so entstehen können:



Ich gebe daher nun den wohl begründeten Rath, in den ersten Skizzen niemals geflissentlich nach so reich gestalteten Tonbildern zu suchen, dass sie das gewöhnliche Mass von vier verschiedenen Tönen weit überschreiten. In der 2. Skizze ist uns durch Taktzusammenziehungen und die verschiedensten Arten der Figurirung in jeder Taktart Gelegenheit zu den reichsten Gestaltungen genug geboten.

Halten wir daher in unsern ersten Skizzen immer noch fest an dem Naturgesange, welcher sich am liebsten der einfachsten, mit einem Schlage erfundener und leicht fasslicher Tonbilder bedient.

Neuntes Kapitel.

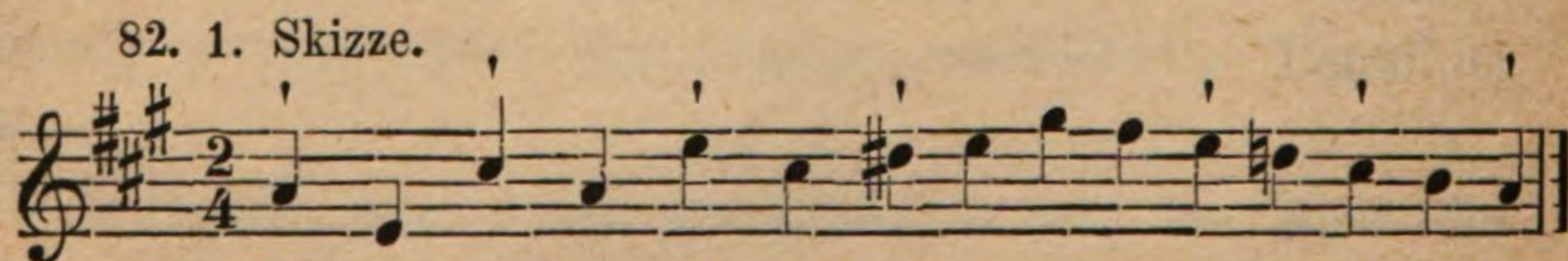
Freie Taktordnung ohne Rücksicht auf die ursprünglichen Hauptnoten.

§. 25.

In §. 17 und öfter in §. 22 erhielten gelegentlich in der 2. Skizze Töne den Hauptaccent, den sie bei der Erfindung der Tonbilder in der 1. Skizze nicht gehabt hatten. Und unser Ohr nahm in der 2. Skizze an solchen, gleichsam in höhern Rang gestiegenen Tönen nicht den geringsten Anstoss. Wir wollen jetzt mit solcher Vertauschung der ursprünglichen Accente der ersten Skizze einen durchgreifenden Versuch machen. Ich wähle dazu absichtlich den Anfang einer 1. Skizze von Mozart, wie sie in Nr. 61 notirt ist:



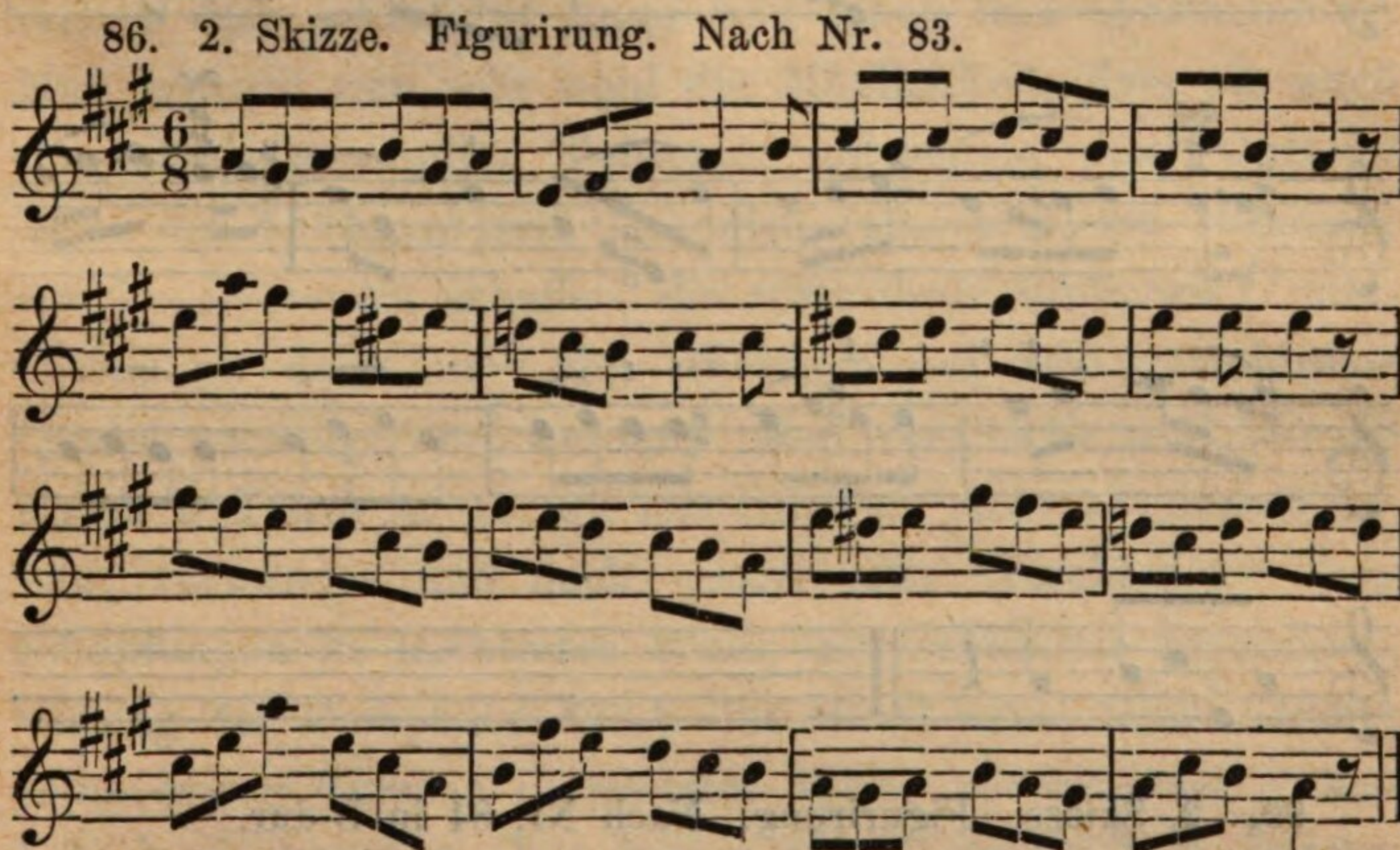
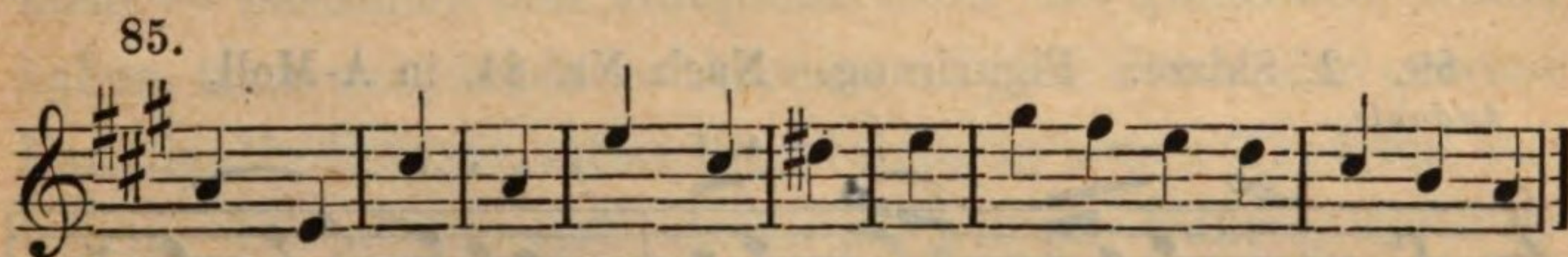
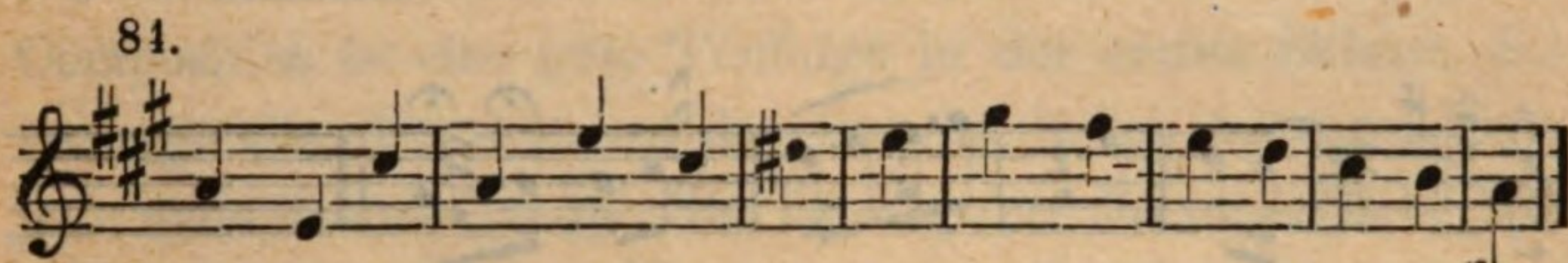
Damit uns aber in Zukunft die Taktstriche der 1. Skizze bei der Wahl einer andern Taktordnung nicht im Wege stehen, werden wir künftig die ursprünglichen Hauptaccente so bezeichnen:



Nun bilden wir eine Reihe neuer Taktordnungen, ohne auf die ursprünglichen Accente Rücksicht zu nehmen. Z. B.



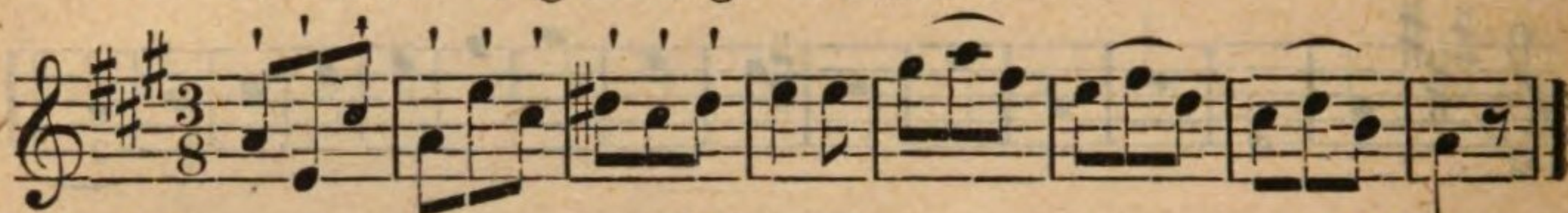
Der Kürze wegen kann man selbstverständlich die etwa in Nr. 83 gewählte Taktordnung gleich in Nr. 82 vornehmen. Und so auch bei den hier folgenden Taktordnungen, wenn eine davon beliebt wird.



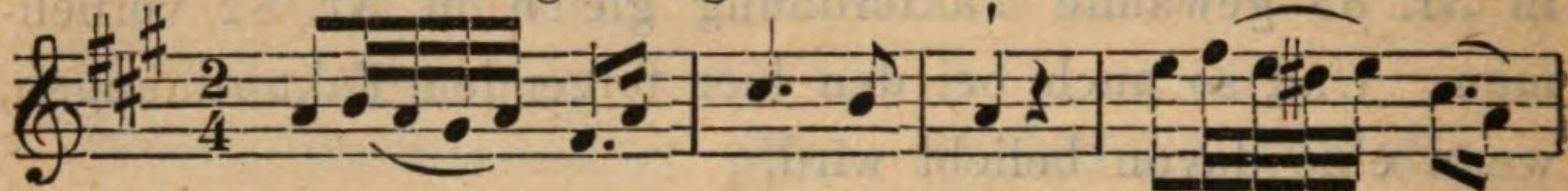
Nr. 83 hatte in der Anlage 15 Takte; um dem letzten Rhythmus wie dem vorangehenden auch 4 Takte zu geben, wurde der letzte Takt verdoppelt. Darum dort jene Ziffer

2 unter dem letzten Takt. Auch aus dieser Freiheit werden wir künftig Nutzen ziehen.

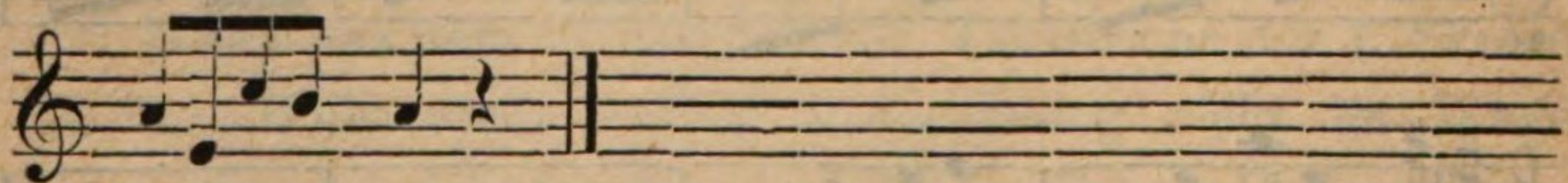
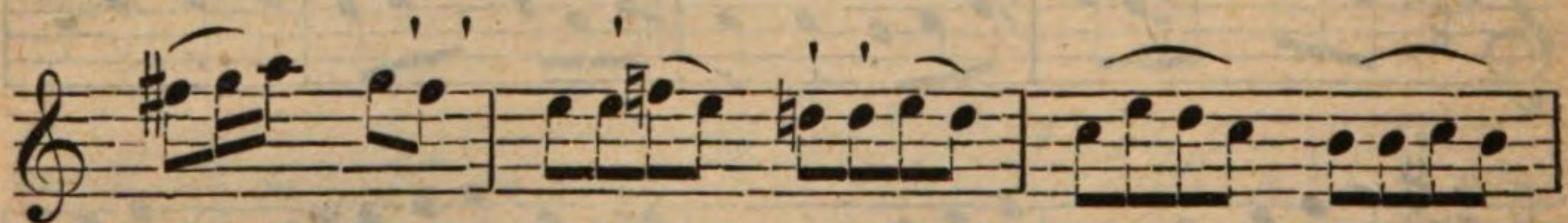
87. 2. Skizze. Figurirung. Nach Nr. 84.



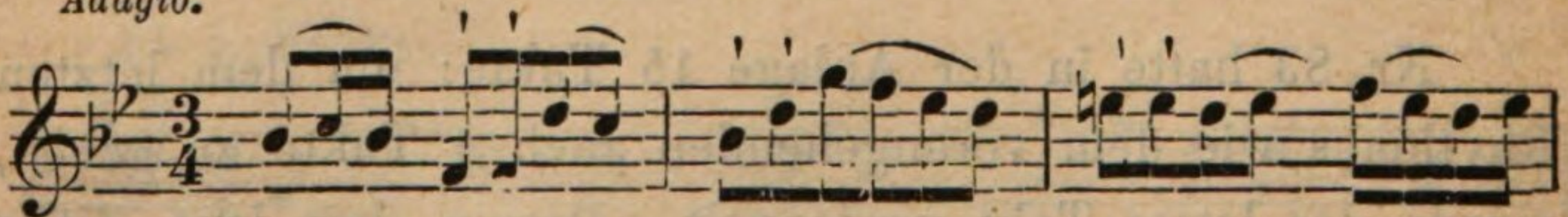
88. 2. Skizze. Figurirung. Nach Nr. 85.



89. 2. Skizze. Figurirung. Nach Nr. 84. in A-Moll.
Andante.



90. 2. Skizze. Figurirung. Nach Nr. 84 in B-dur.
Adagio.





§. 26.

Der vorhergehende Paragraph ist einer der wichtigsten und aus ihm ist für den denkenden Schüler Vieles zu lernen. Ich mache Einiges namhaft. Das erste Erforderniss einer guten Composition ist eine gute Tonfolge in der ersten Skizze. Sie verträgt die Vernichtung der ursprünglichen Accente durch jede neue Taktordnung. Die Tonfolge — das melodische Moment — bestimmt den Hauptcharakter des Tonsatzes. Daher haben, trotz verschiedener Accente all jene Sätze eine gewisse Familienähnlichkeit, selbst die, welche in neuen Tonarten auftreten. Sie mögen sich maskiren, wie sie wollen, sie verathen dem schärfern Auge und Ohre ihre Abstammung. Man erkennt nun sehr wohl die Möglichkeit, dass ein auch nur mässig gewandter Tonsetzer mit einem paar Dutzend Töne der 1. Skizze sein Lebenlang ausreicht, um Hunderte von Tonsätzen zu schaffen, die trotz ihres ähnlichen Grundcharakters doch nur von Wenigen auf ihre gemeinsame Quelle zurückgeführt werden. Man vergleiche z. B. nur die ersten 6 Takte in Nr. 62 mit Nr. 90. Aber abgesehen davon, verwandte und doch wieder sehr verschiedene Tonschöpfungen in leichtester Weise hervorbringen zu können, vermag der Componist durch das Mittel neuer Taktordnung seine ersten Skizzen in freier Weise zu benutzen, nämlich dann, wenn er eben keinen Werth darauf legt, den ursprünglichen Gedanken in allen Momenten möglichst treu darzustellen. Es gibt zwar manche Fälle, wo dies durchaus geboten ist. Behält man z. B. in Variationen die Haupt-

accente des Thema nicht bei, so ist dadurch ja die Erkennung desselben sehr erschwert. Aber es gibt weit mehr Fälle, wo wir an die erste Skizze nicht gebunden sind und gerade durch Verlegung der Accente Höheres erreichen wollen.

Ferner folgt aus den zuletzt aufgeführten Beispielen der höchst wichtige Satz, dass wir dann, wenn wir die ursprünglichen Accente nicht weiter berücksichtigen wollen, in unserer 1. Skizze gar nicht nöthig haben, die Accente zu bezeichnen und dass wir — was noch wichtiger ist — beständig in den kürzesten, einfachsten und natürlichsten Tonbildern fortschreiten können, ja, dass wir sogar — so weit unsere rhythmische Natur es uns nur erlaubt — das Tonbild alles Rhythmischen entkleidet denken, weil es sich in Wahrheit dessen erst entkleiden muss, damit es später jeden möglichen Accent annehmen kann.

Setzen wir so unsere Tonbilder ohne vorläufige Accentbestimmung, so haben wir es in der 1. Skizze nur allein zu thun mit dem Wesentlichsten derselben, mit dem tonischen Fortschritt und wir prüfen so in jedem Momente unsere Tonfolge in Zulässigkeit und Ausdruck gerade so, wie wir überhaupt eine Tonfolge in Bezug auf ihr tonisches Fortschreiten prüfen: Etwa nur von zwei zu zwei Tönen, denn in einer Melodie einen Ton für sich allein prüfen heisst ja Nichts, indem ja jeder einzeln an und für sich keinen melodiösen Sinn hat.

In Bezug auf die Wahl der Taktordnung, so ist diese selbstverständlich in sofern keine so willkührliche, dass sie nicht Anspruch auf etwas Sinn und Verstand machte. Zugen Rhythmenbildung, also für Rhythmen von 2, 2×3 , 4, 6, 8 u. s. w. Takten. Auch ist eine symmetrische Vertheilung der einzelnen Noten in die verschiedenen Takte von Werth bei der spätern rhythmischen Gestaltung.

Wenn wir aus Nr. 82 jede Note der Reihe nach in Nr. 83 in einen neuen Takt setzten, so kann das, selbst auf dem Wege der Speculation, einen sehr guten Sinn haben. Wenn es nämlich nach folgenden Erwägungen geschehen ist. Es ist in der Natur des Rhythmus, in der Natur der Musik überhaupt begründet, die überall nach regeltem Wechsel in der Betonung, nach Licht und Schatten strebt, dass auch die einzelnen Takte in ihrer Folge daran Theil nehmen, sodass in der Regel der 1. Takt ein schwerer, der 2. ein leichter, der 3. wieder ein schwerer und der 4. wieder ein leichter ist u. s. w. Solche Takte rufen dann selbstredend die Satzrhythmen von 2 oder 4 Takten hervor. Es kann aber auch der 1. Takt — wie beim Auftakt — ein leichter und der folgende ein schwerer sein u. s. w. und das gibt auch das Gefühl von 2, oder 4 taktigen Rhythmen. Weiter können auf den 1. schweren Takt zwei leichte folgen, das gibt einen 3taktigen Rhythmus. Und nun begreifen wir auch, warum wir uns etwa gegen 5 und 7 taktige Rhythmen sträuben, weil wir nämlich auch innerhalb eines Taktes keine Fünfteilung und keine Siebentheilung recht dulden. Wir gebrauchen ja keinen $\frac{5}{4}$ und keinen $\frac{7}{4}$ Takt. Nun folgen aber die Töne in Nr. 82 nach ihrer Betonung so: schwer, leicht, schwer, leicht u. s. f. und ebenso folgen nun in Nr. 83 die Takte, so dass der schwere Takt überall mit einer ursprünglich schweren Note, der leichte Takt mit einer ursprünglich leichten Note beginnt und diese also so wichtigen Anfangsnoten sind ja in Nr. 82 die von der Natur vorgeschriebenen schweren und leichten Töne, oder auch sorgfältig gewählt. Seht, es ist doch viel Verstand, viel gutes Gesetz in der Musik. Wir werden von jenem Vorgang in Nr. 82 und 83 später vielfachen Gebrauch machen. Dort ist also in Wahrheit der ursprüngliche Accent nur scheinbar aufge-

hoben, er ist aufgehoben und doch nicht aufgehoben. Und dabei noch Eins. Man stelle sich vor, man hörte Nr. 86 von Instrumenten vorgetragen in so weiter Ferne, dass man vorzugsweise nur noch deutlich jedesmal den ersten stärkern Ton jedes Taktes hörte, so würde man, namentlich bei raschem Tempo eine sehr gute, getragene Melodie hören nämlich die in Nr. 82. Das gibt über Vieles Licht. Man benutze es! —

Zehntes Kapitel.

Das Fugenthema, entwickelt aus Tonbildern. Acht und zwanzig Fugen-Themata von J. S. Bach.

§. 27.

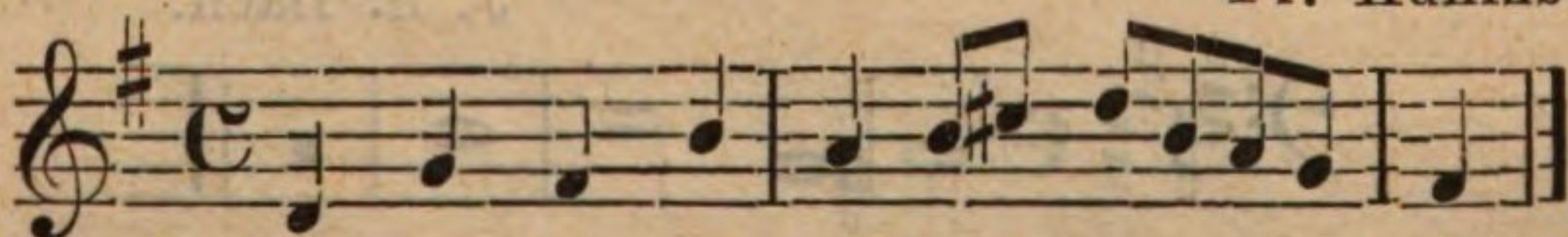
Wir gehen nun dazu über, zu zeigen, wie auch Fugen-Themata aus Tonbildern entstehen. Ob diejenigen Fugen-themata, welche von andern Tonsetzern herrühren, wirklich so entstanden sind, ist in Rücksicht auf die Vieldeutigkeit aller Musik nicht von grosser Wichtigkeit. Wenn ich zeige, wie anerkannt classische Themata auch auf unserm, wie ich denke, natürlichen und einfachen Wege gebildet werden können und der Schüler also dadurch lernt, sie auch selbst in dieser einfachen Weise zu schaffen; so ist ja der Hauptzweck erfüllt.

91. 1. Skizze.

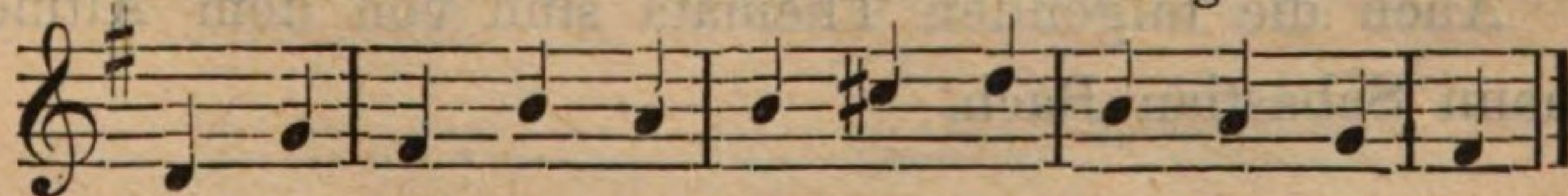


92. 2. Skizze. Vollendung ohne Figurirung.

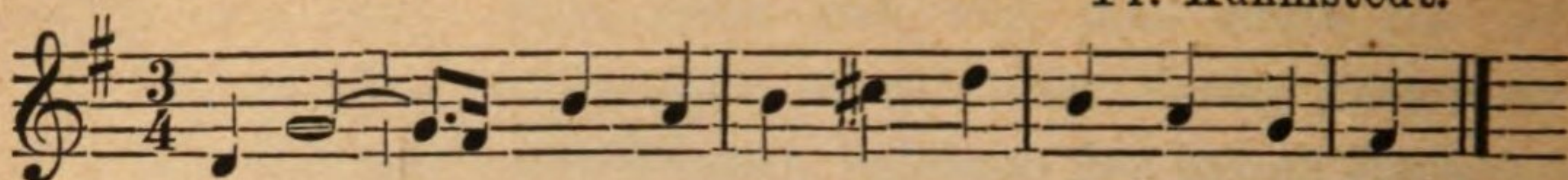
Fr. Kühmstedt.



93. 1. Skizze. Nr. 91 in anderer Taktordnung.

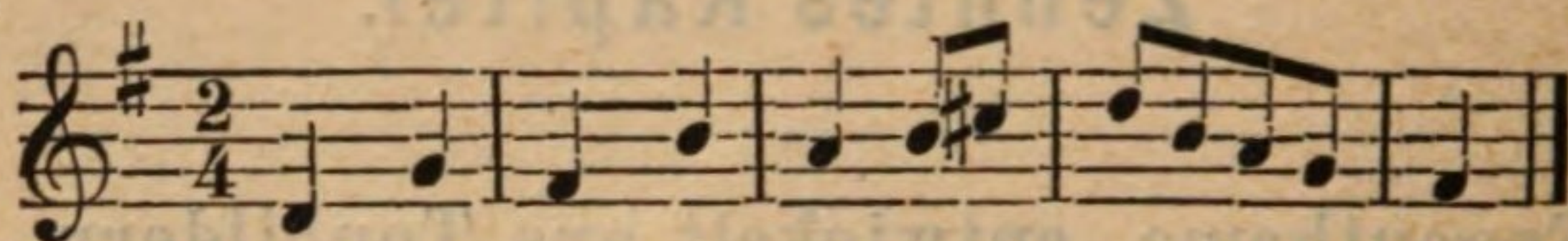


94. 2. Skizze. Vollendung ohne Figurirung.
Fr. Kühmstedt.



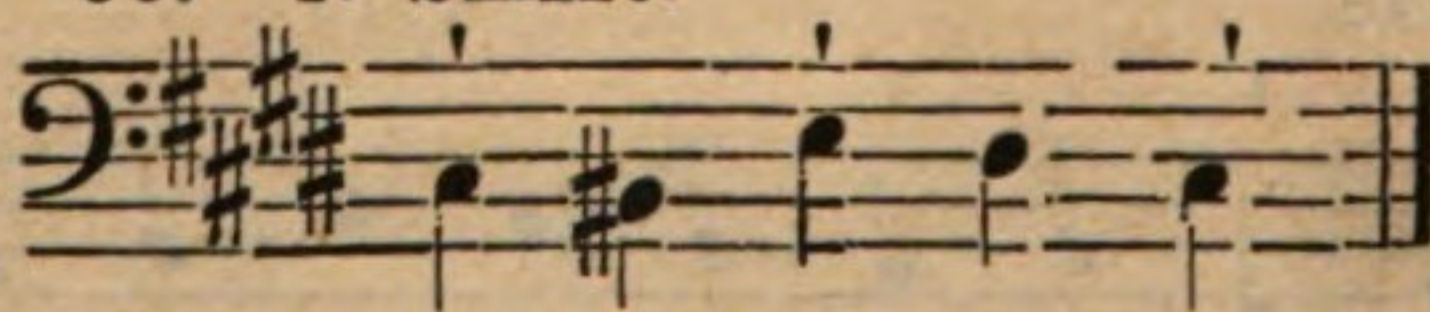
Die zuerst erfundene 1. Skizze ist, wie dem Schüler aus Vorhergehendem bekannt, etwa so zu denken:

95.



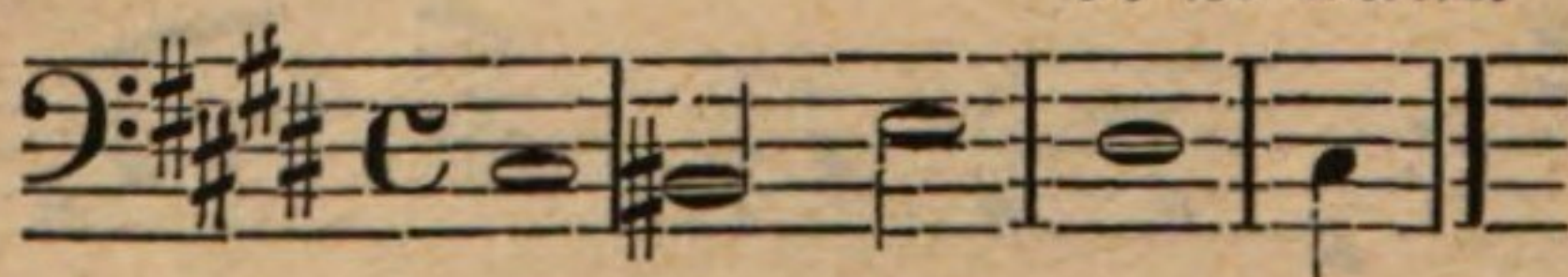
Die Erfindung zeigt also 5 Tonbilder, von welchen das 2. eine Fortschreitung des 1. ist. Kühmstedt hat die 1. Skizze durch verschiedene Taktordnung zu zwei verschiedenen Fugen-Themata benutzt. Wer es nicht weiss, sieht das nicht immer gleich. Kann man auch das als einen nicht so ganz schwachen äussern Beweis für die Richtigkeit unseres bisherigen Weges ansehen? Für mich waren jene zwei Themata einmal ein herrlicher Fund. Freilich hat man damit allein noch nicht viel, wenn man bis über die Ohren in der bösen Haut des Generalbasses steckt. Ein schöner General! Die Melodie ist der General und das Tonbild ihr Keim.

96. 1. Skizze.



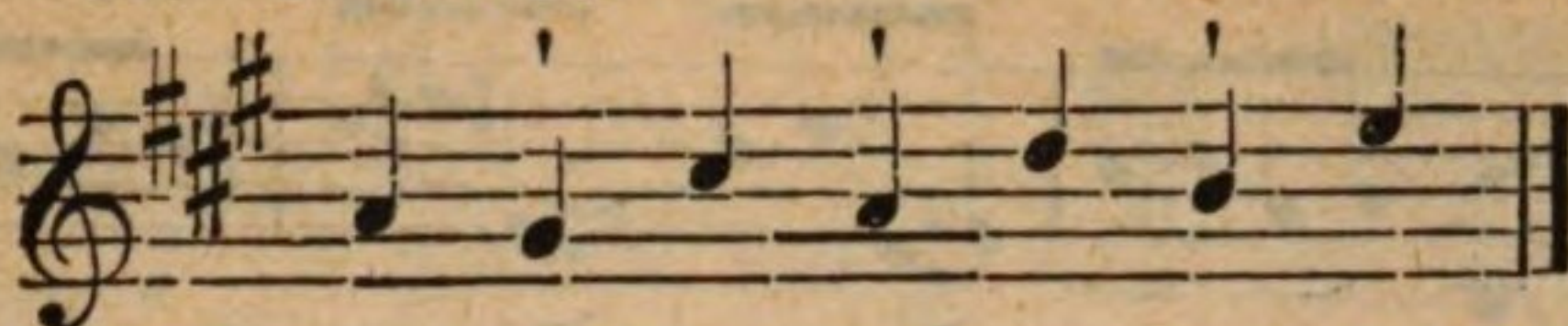
97. 2. Skizze. Vollendung ohne Figurirung.

J. S. Bach.



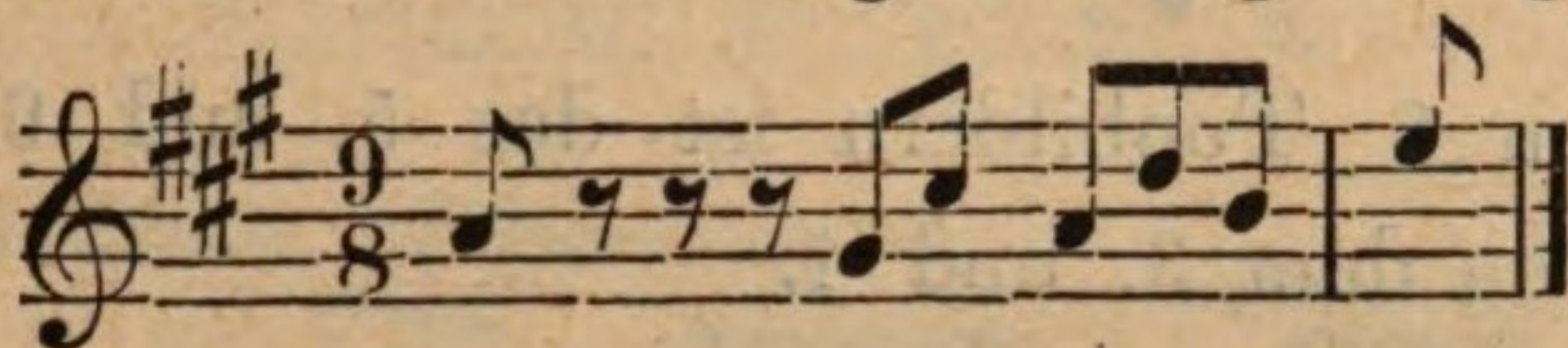
Auch die folgenden Themata sind von dem Altmeister Johann Sebastian Bach.

98. 1. Skizze.

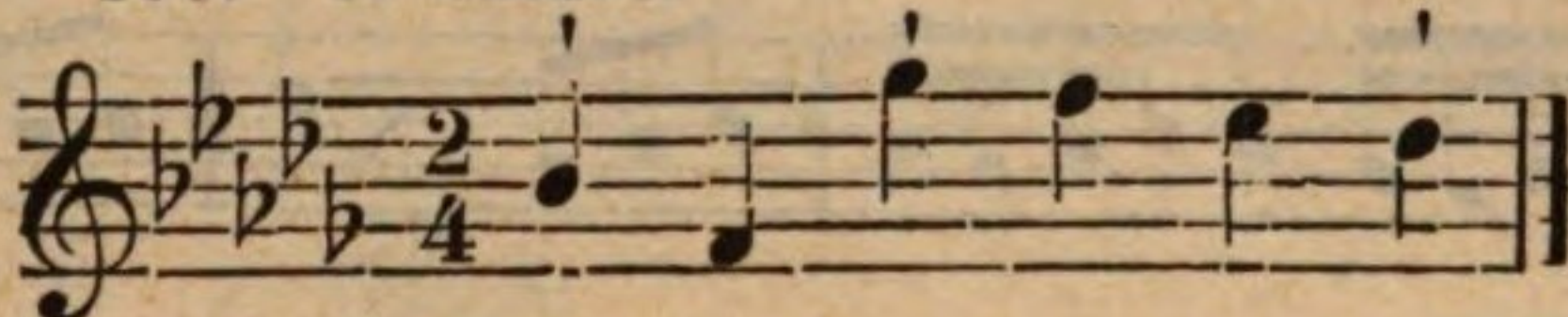


Also erst eine leichte Note und drei Tonbilder, von welchen die zwei letzten eine Fortschreitung des 1. Bildes sind.

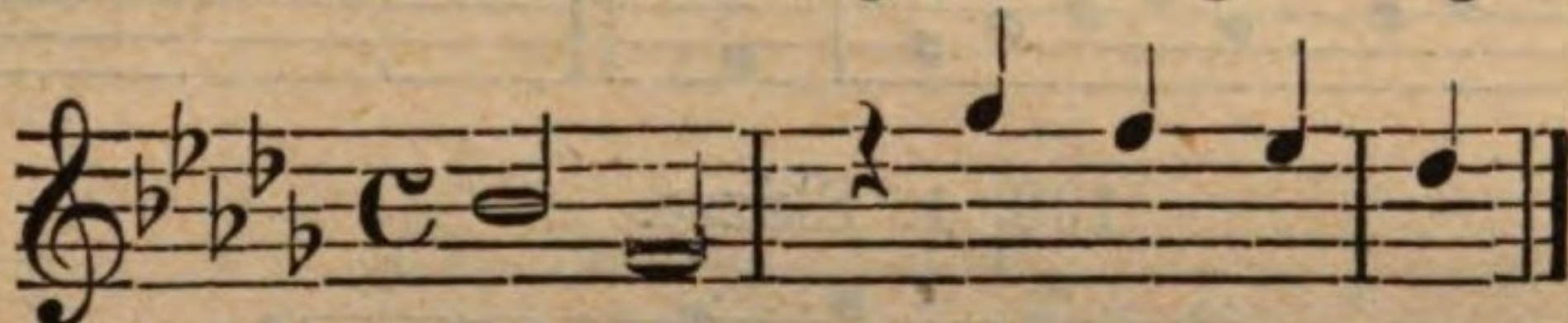
99. 2. Skizze. Vollendung ohne Figurierung.



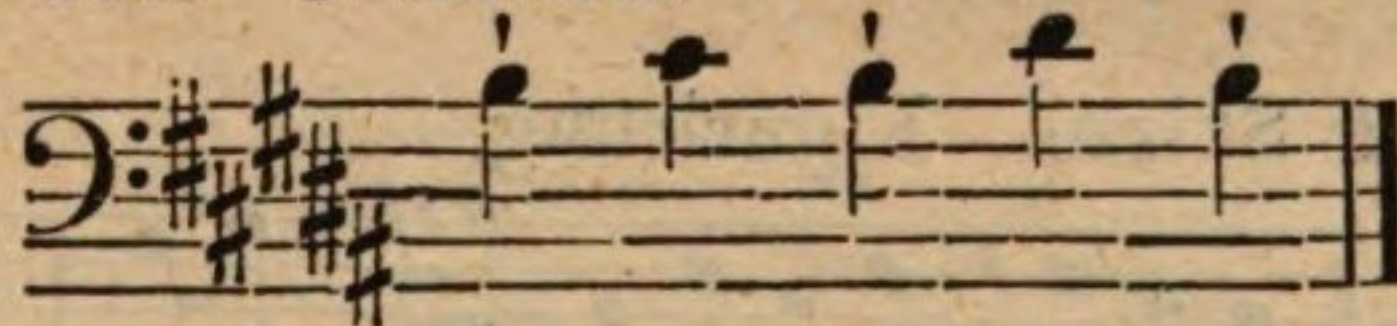
100. 1. Skizze.



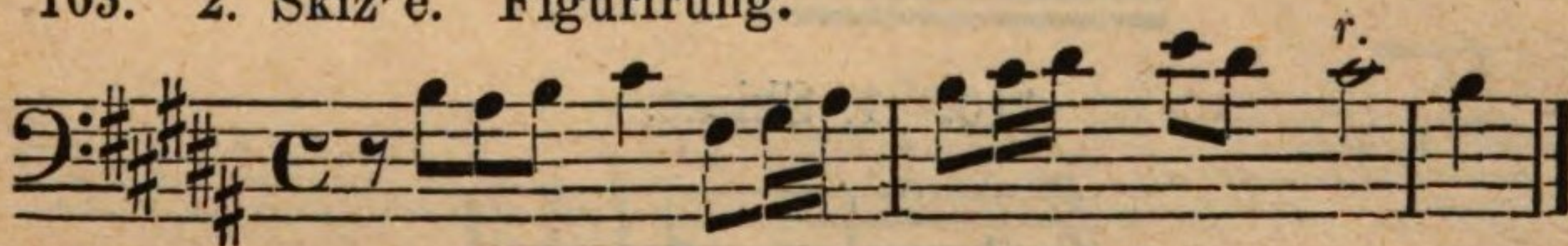
101. 2. Skizze. Vollendung ohne Figurierung.



102. 1. Skizze.



103. 2. Skizze. Figurierung.



Den folgenden ersten Skizzen ist die von Bach gewählte Taktordnung beigelegt.

104. 1. Skizze.

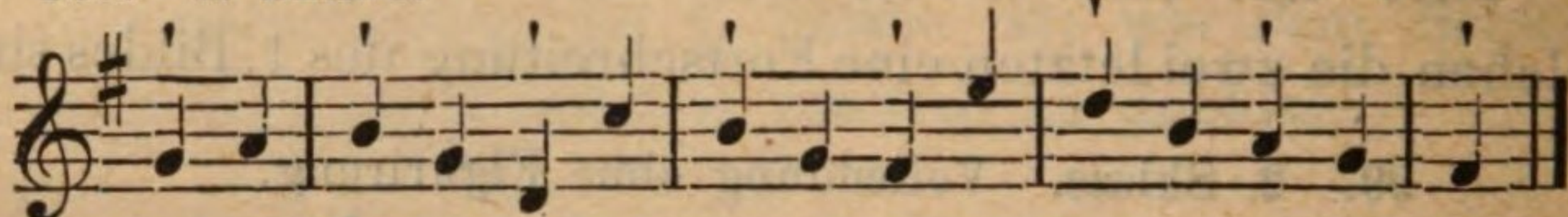


Die ersten fünf jener Tonbilder sind akkordisch.

105. 2. Skizze. Theilweise Figurirung.

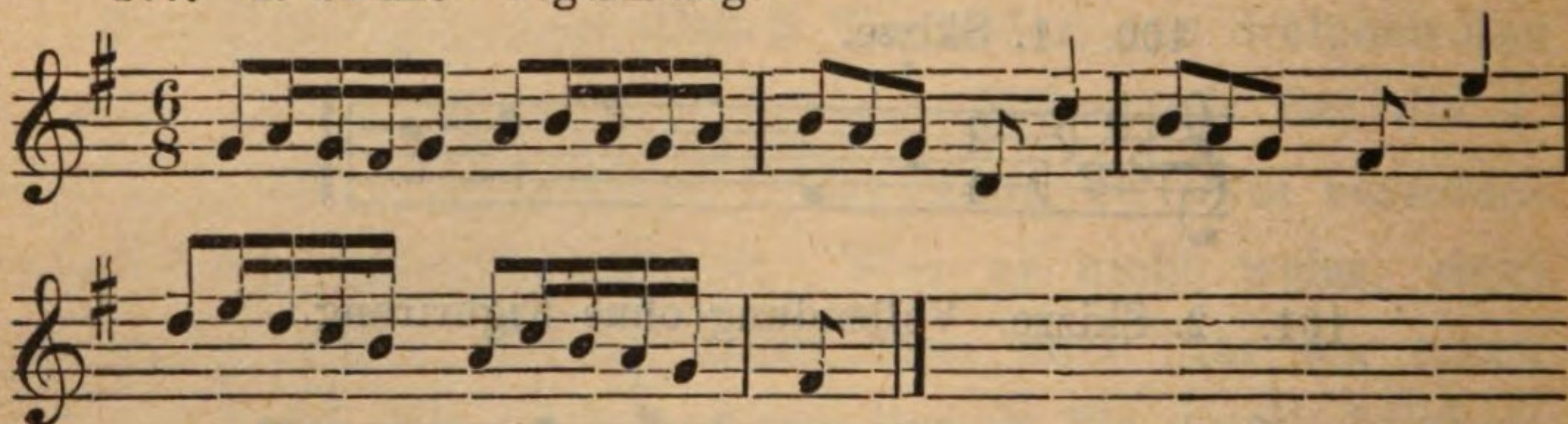


106. 1. Skizze.

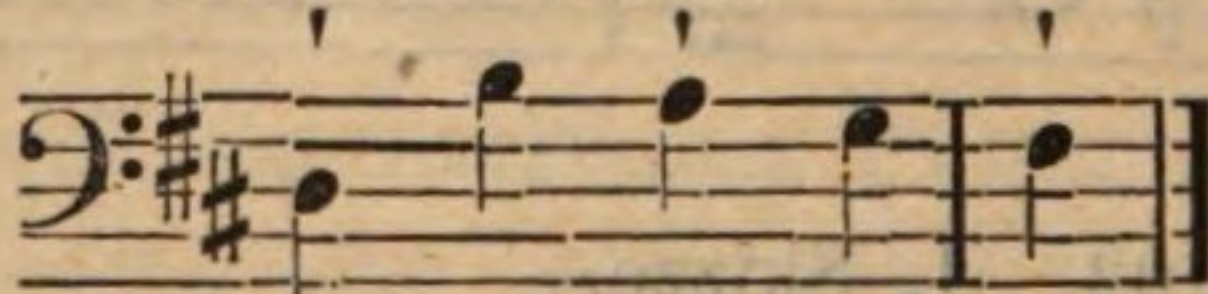


Von den 8 Tonbildern ist das 5. und 6. eine Fortschreitung von dem 3. und 4.

107. 2. Skizze. Figurirung.



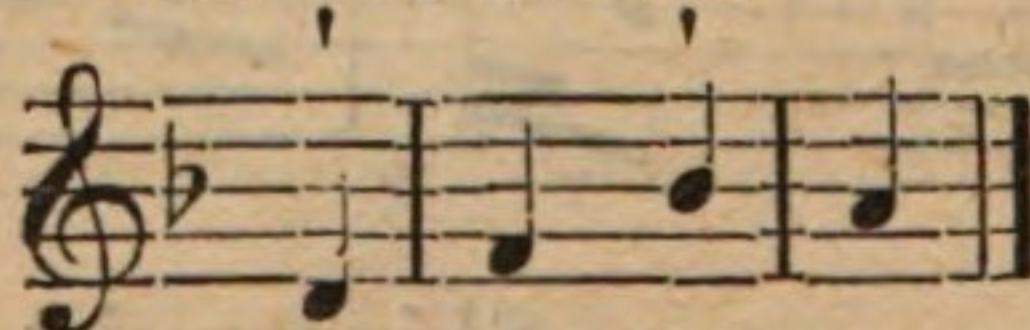
108. 1. Skizze.



109. 2. Skizze. Figurirung.



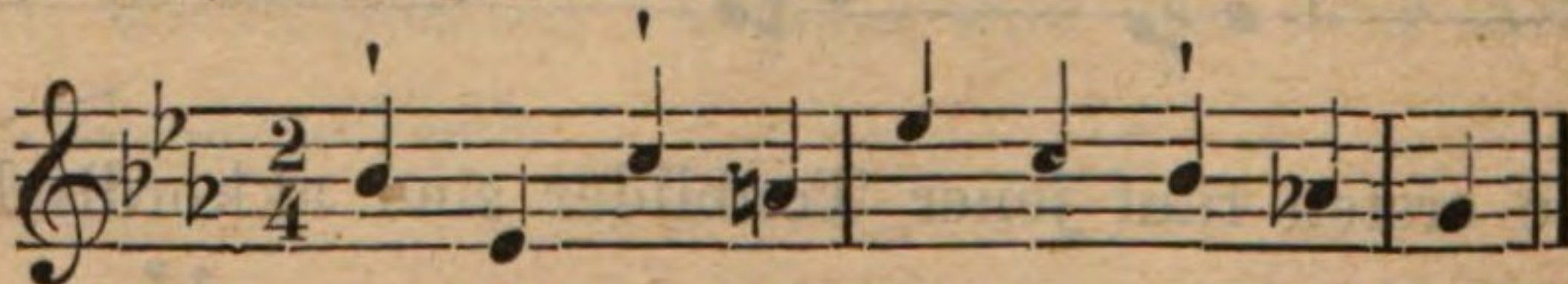
110. 1. Skizze.



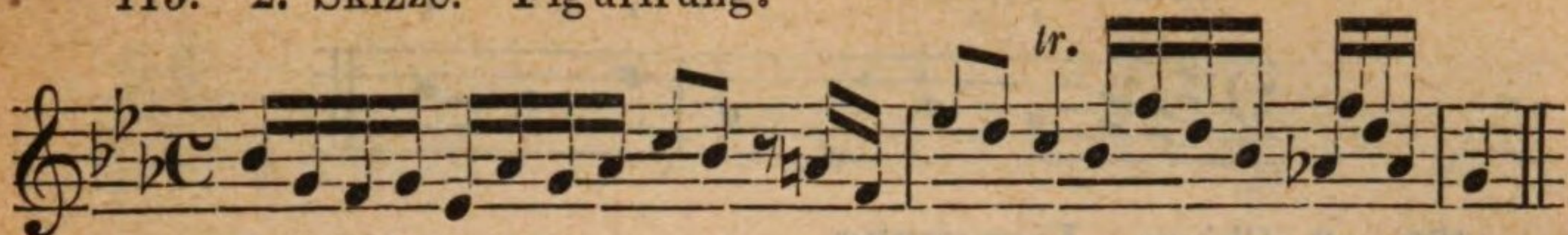
111. 2. Skizze. Figurirung.



112. 1. Skizze.



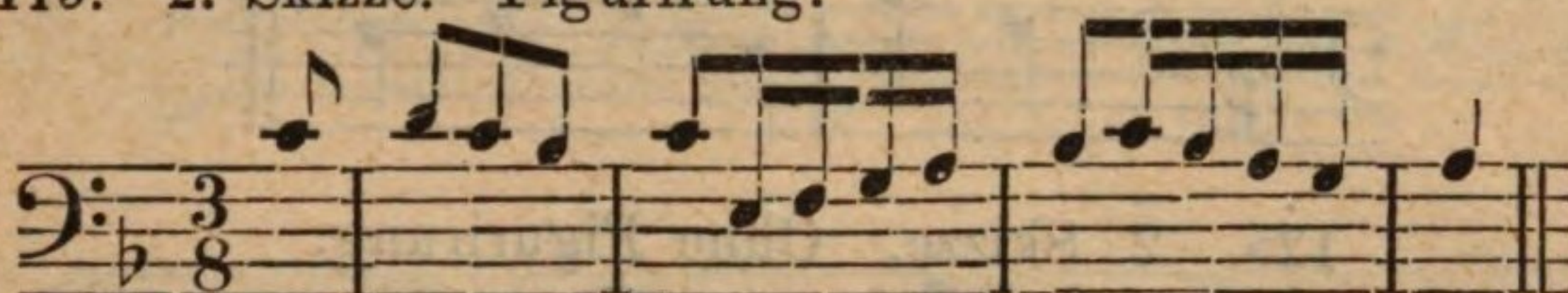
113. 2. Skizze. Figurirung.



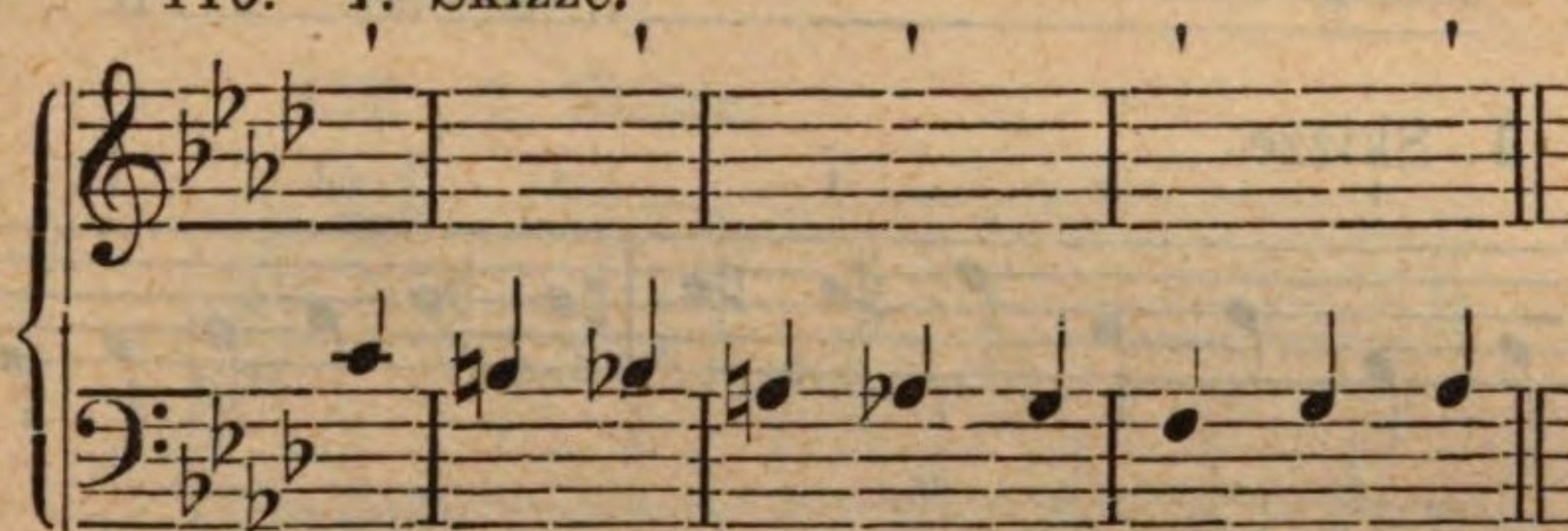
114. 1. Skizze.



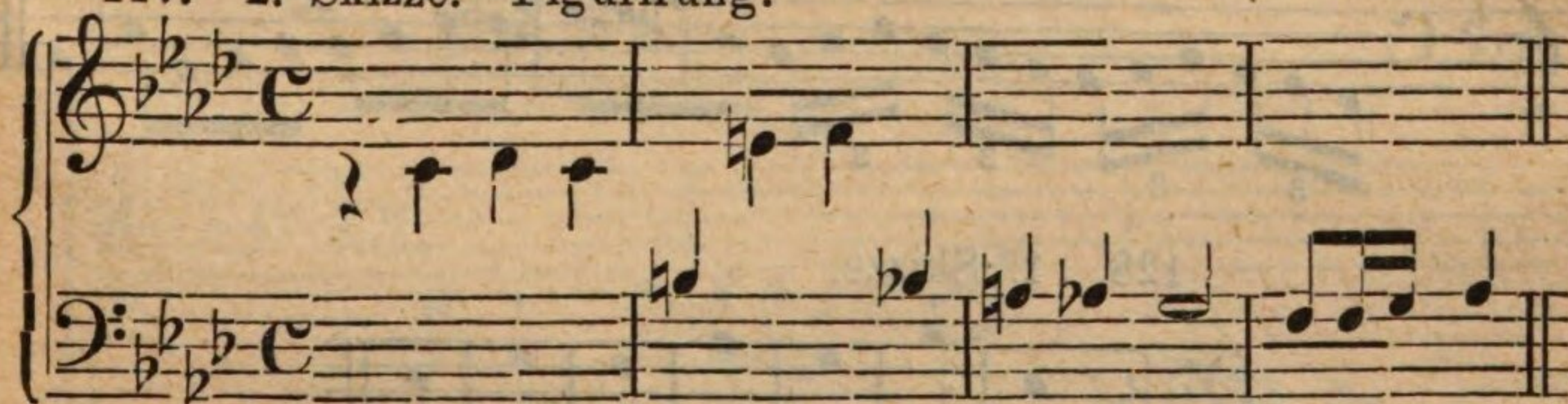
115. 2. Skizze. Figurirung.



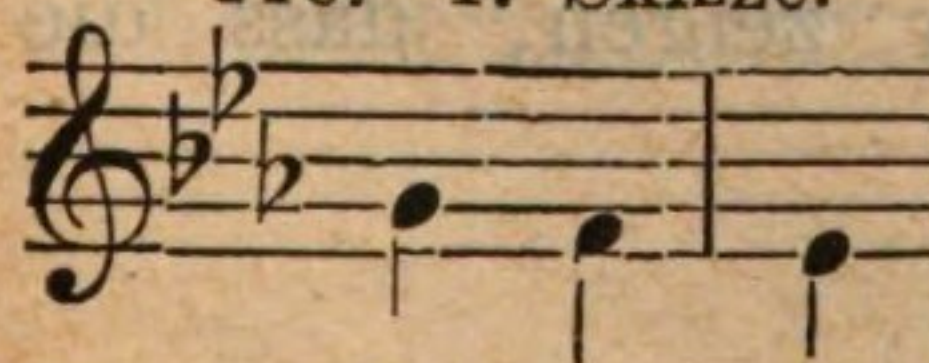
116. 1. Skizze.



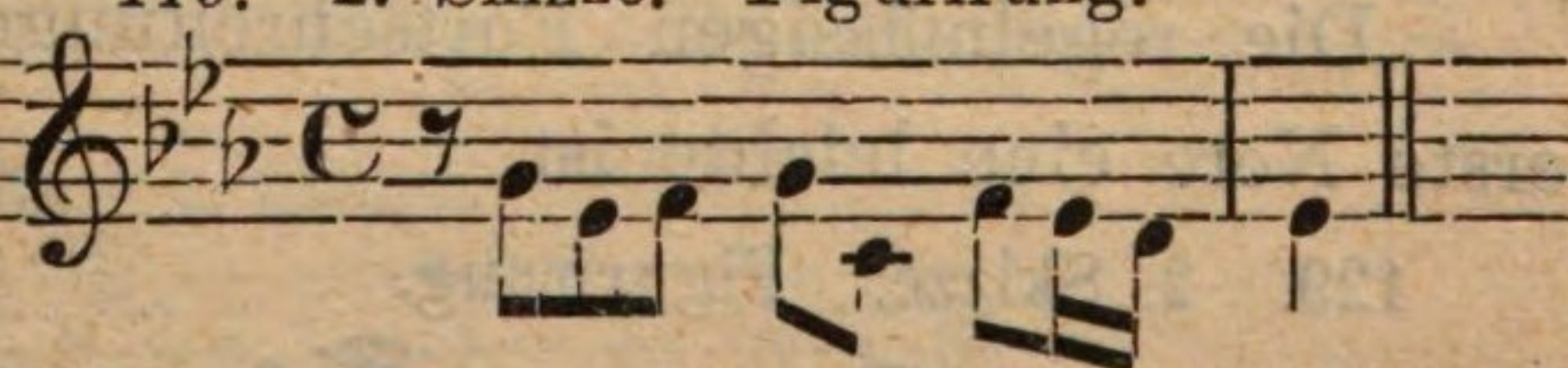
117. 2. Skizze. Figurirung.



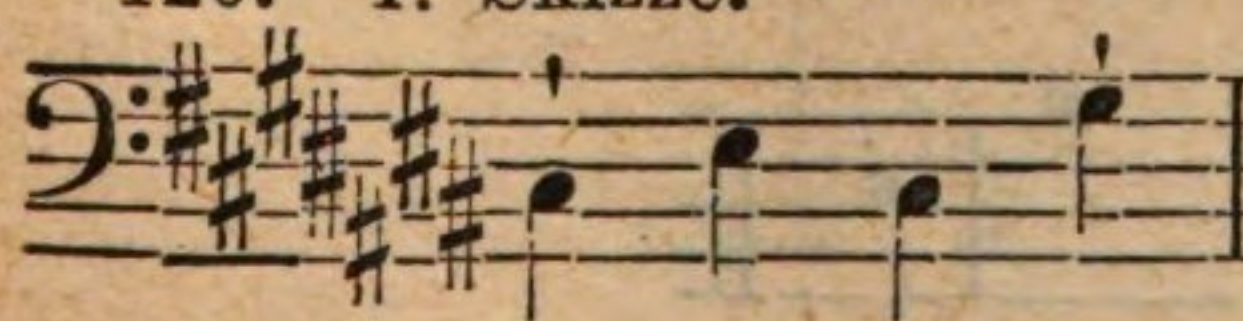
118. 1. Skizze.



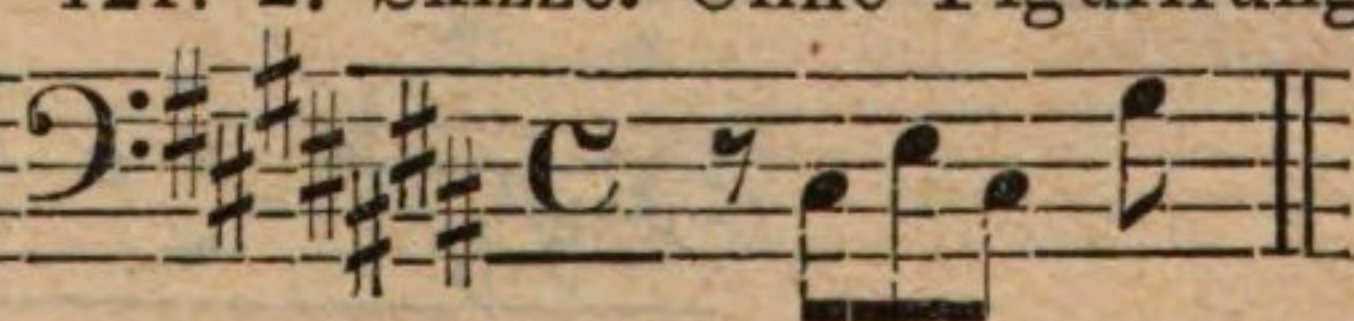
119. 2. Skizze. Figurirung.



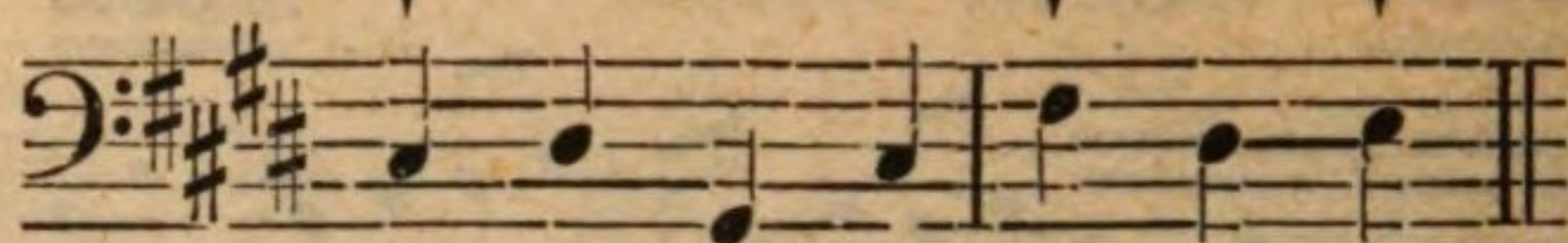
120. 1. Skizze.



121. 2. Skizze. Ohne Figurirung.



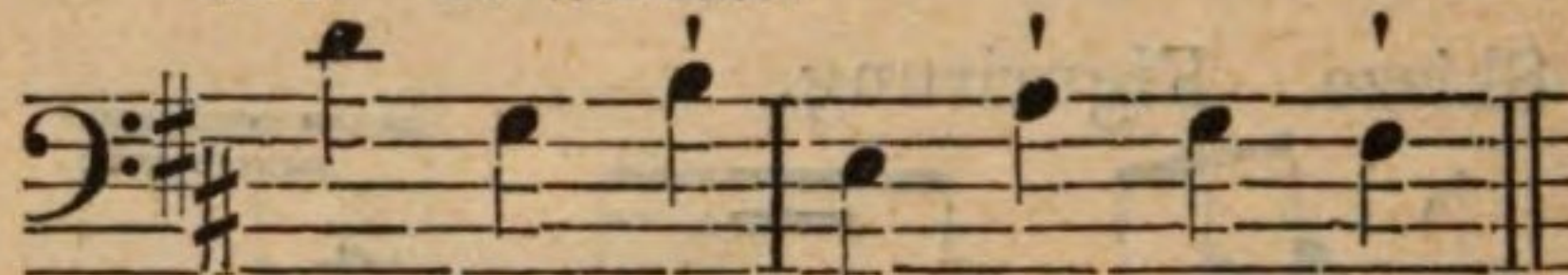
122. 1. Skizze.



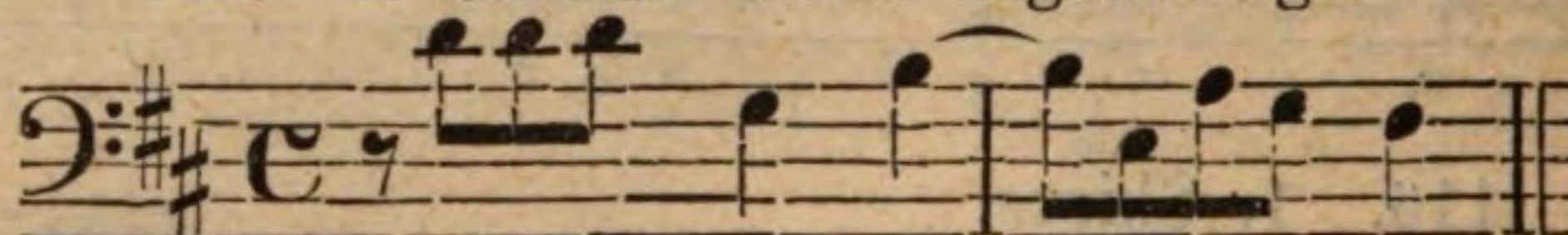
123. 2. Skizze. Figurirung.



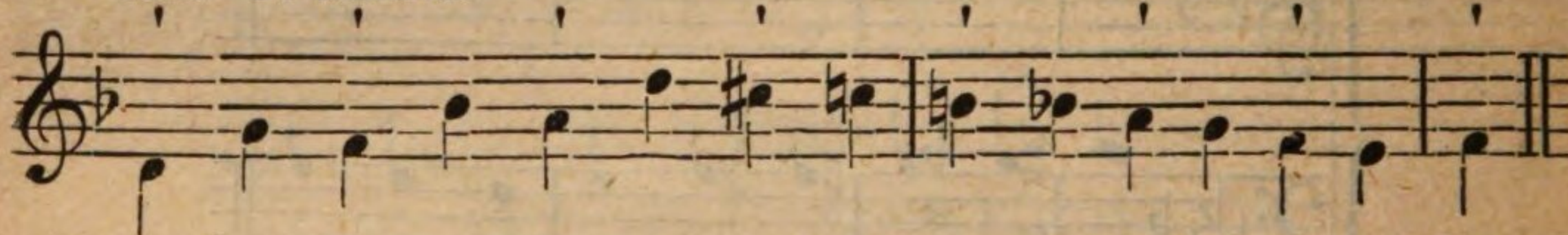
124. 1. Skizze.



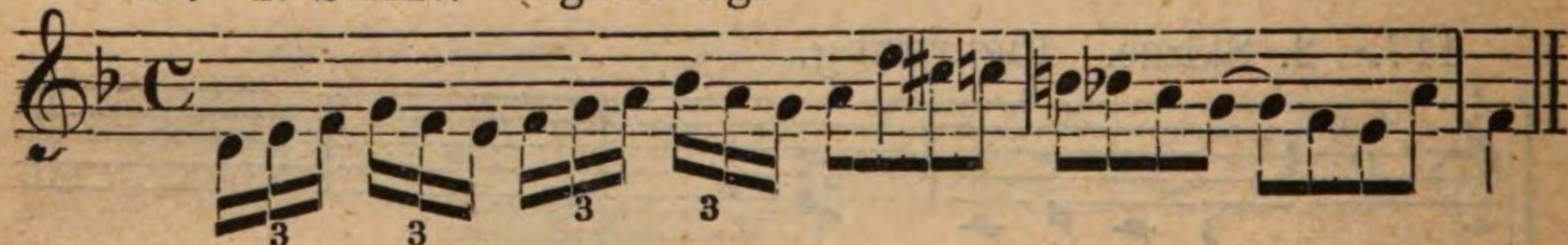
125. 2. Skizze. Ohne Figurirung.



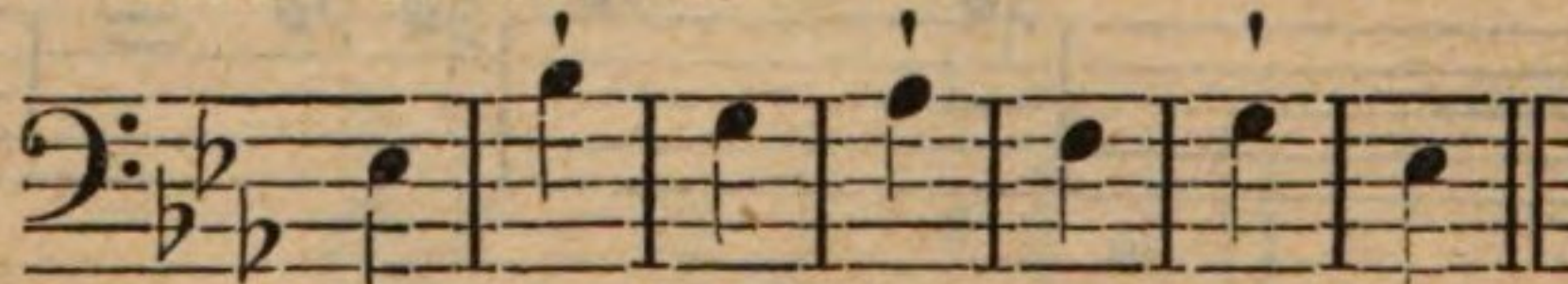
126. 1. Skizze.



127. 2. Skizze. Figurirung.



128. 1. Skizze.



Die regelmässigen Fortschreitungen zeigen, dass die erste Note eine leichte ist.

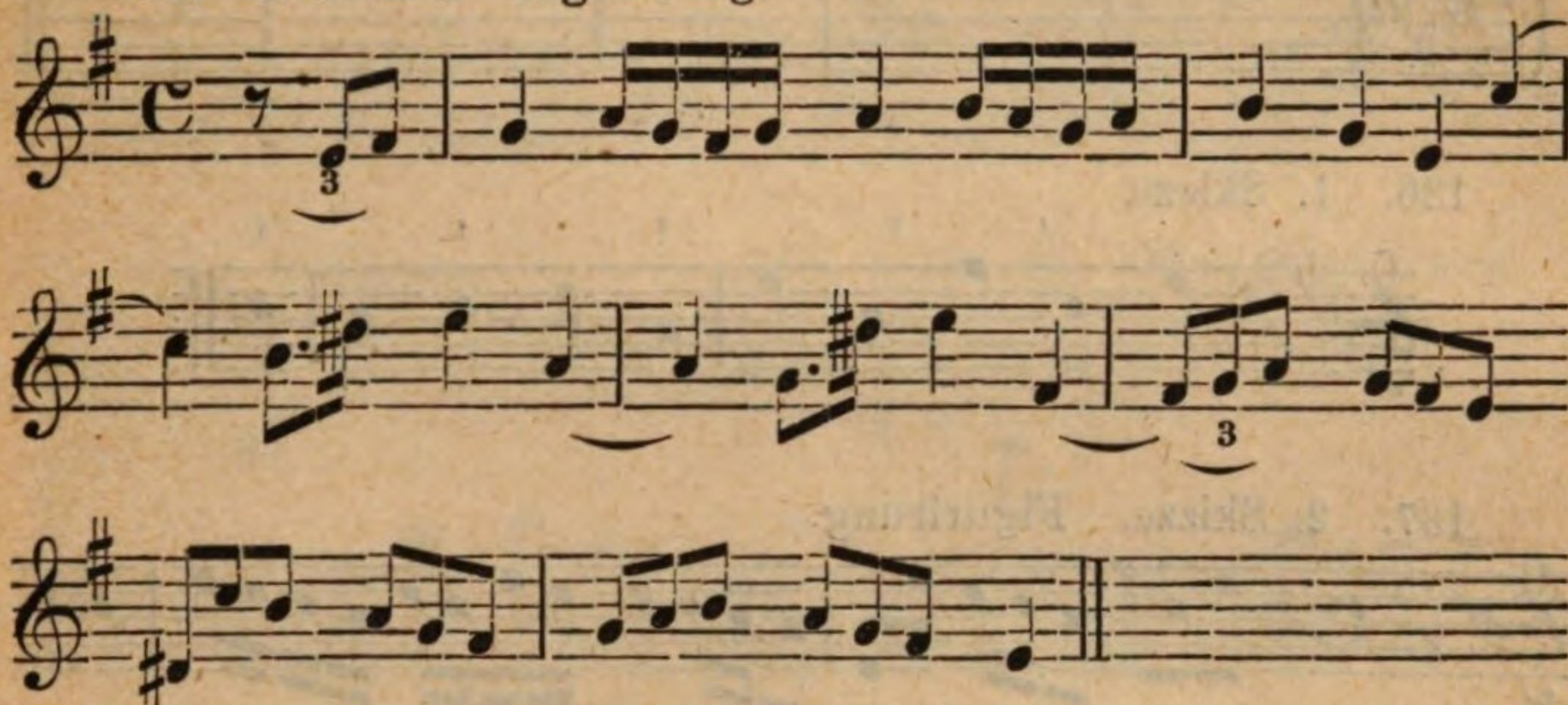
129. 2. Skizze. Figurirung.



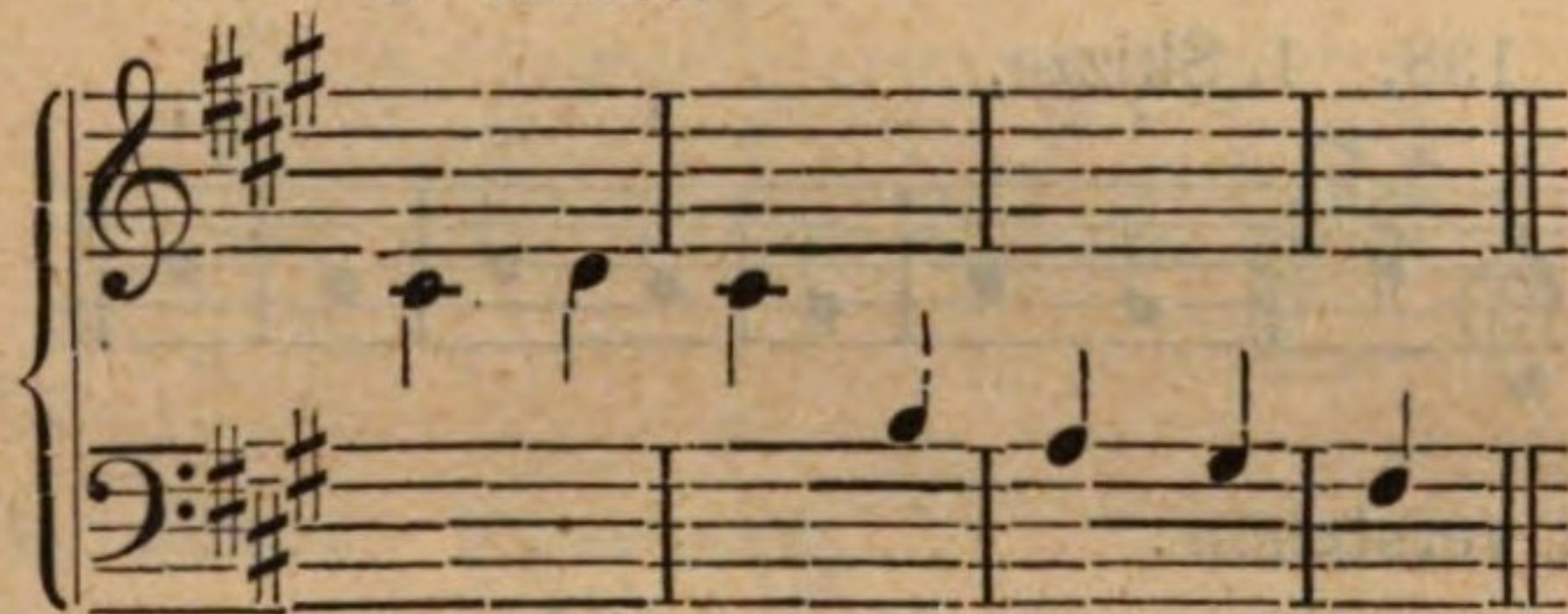
130. 1. Skizze.



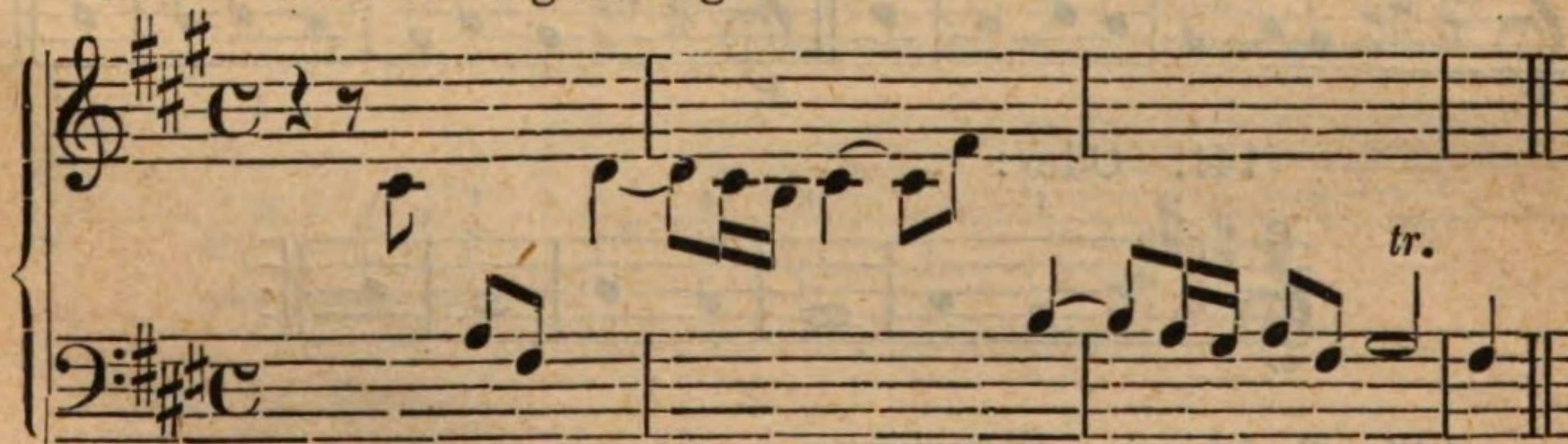
131. 2. Skizze. Figurierung.



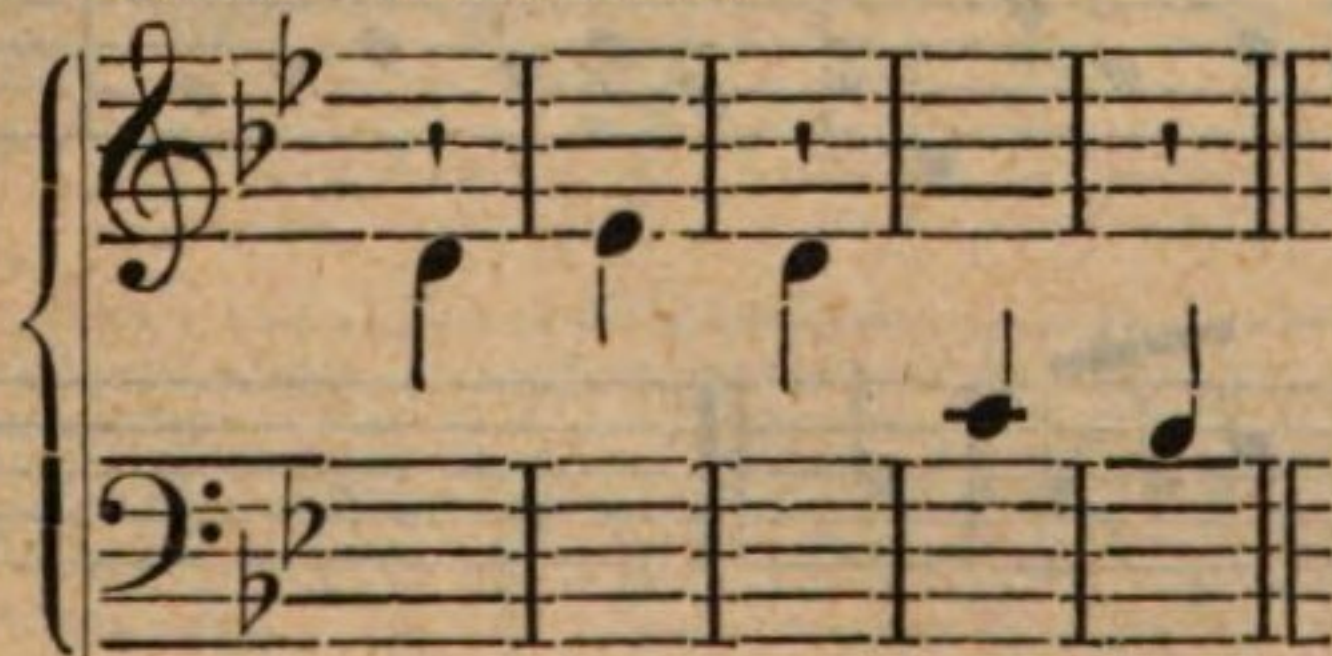
132. 1. Skizze.



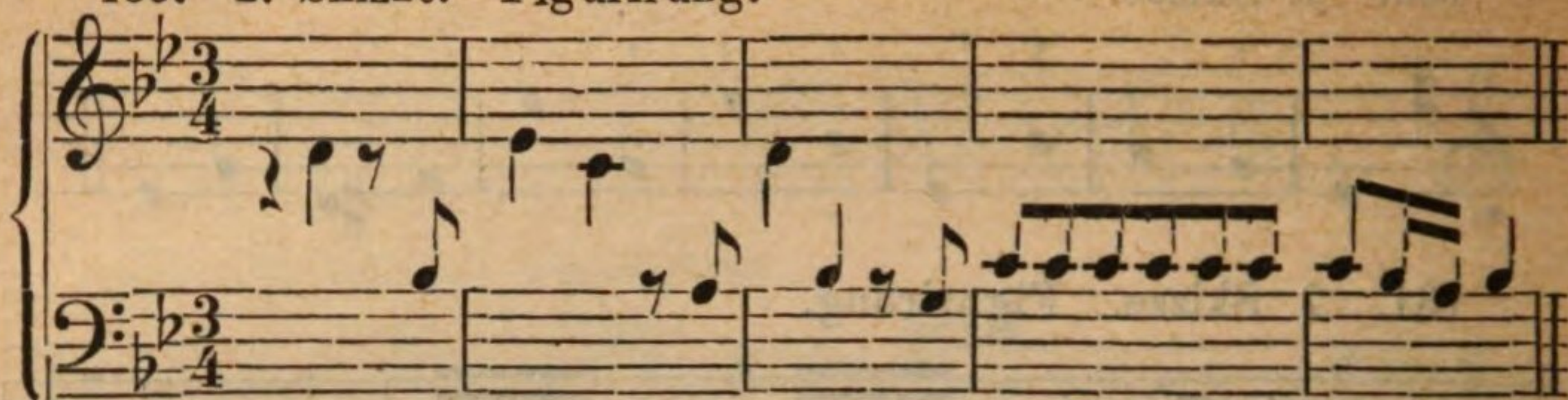
133. 2. Skizze. Figurierung.



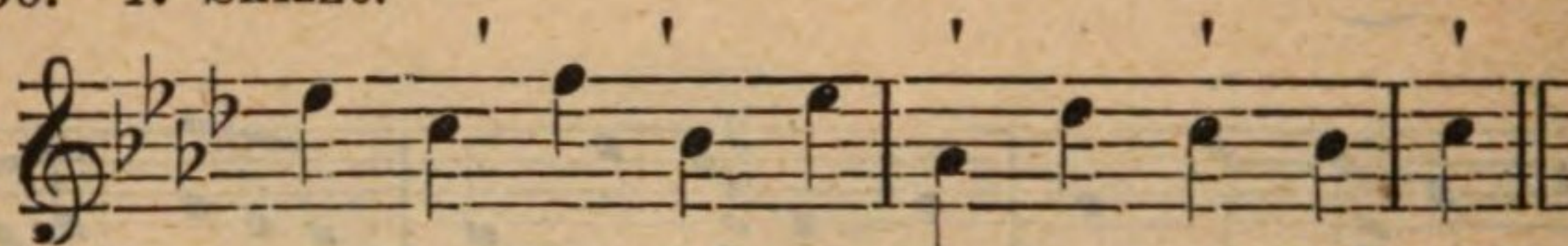
134. 1. Skizze.



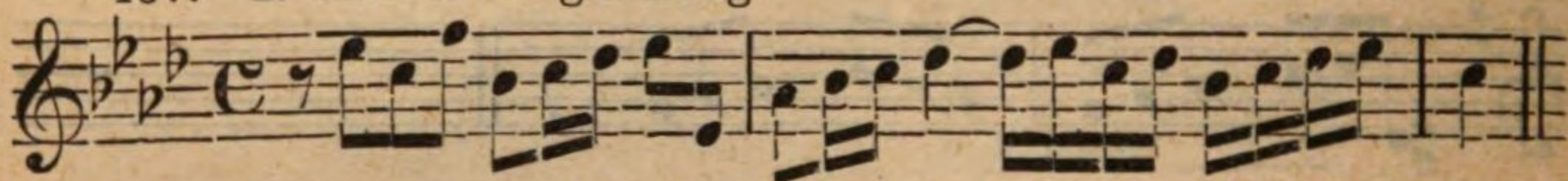
135. 2. Skizze. Figurirung.



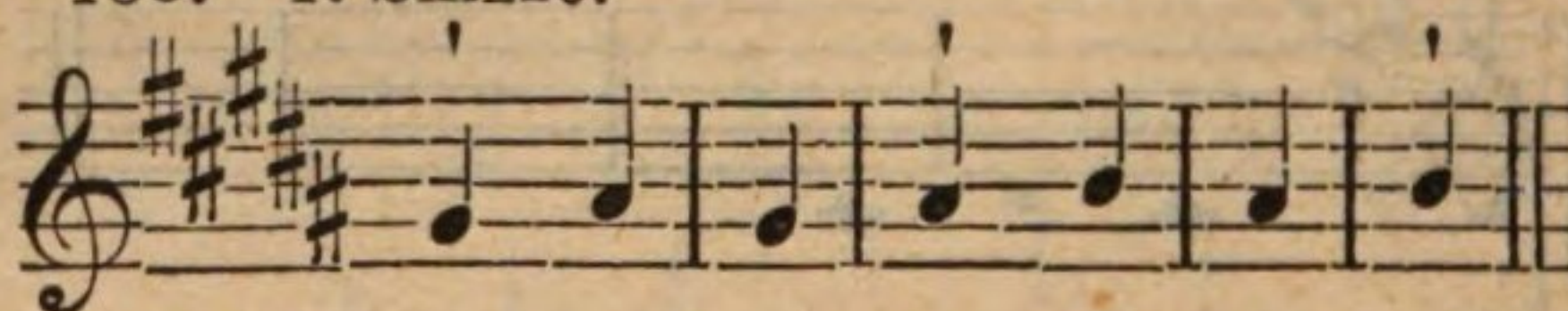
136. 1. Skizze.



137. 2. Skizze. Figurirung.



138. 1. Skizze.



Ist so zu verstehen:

139.

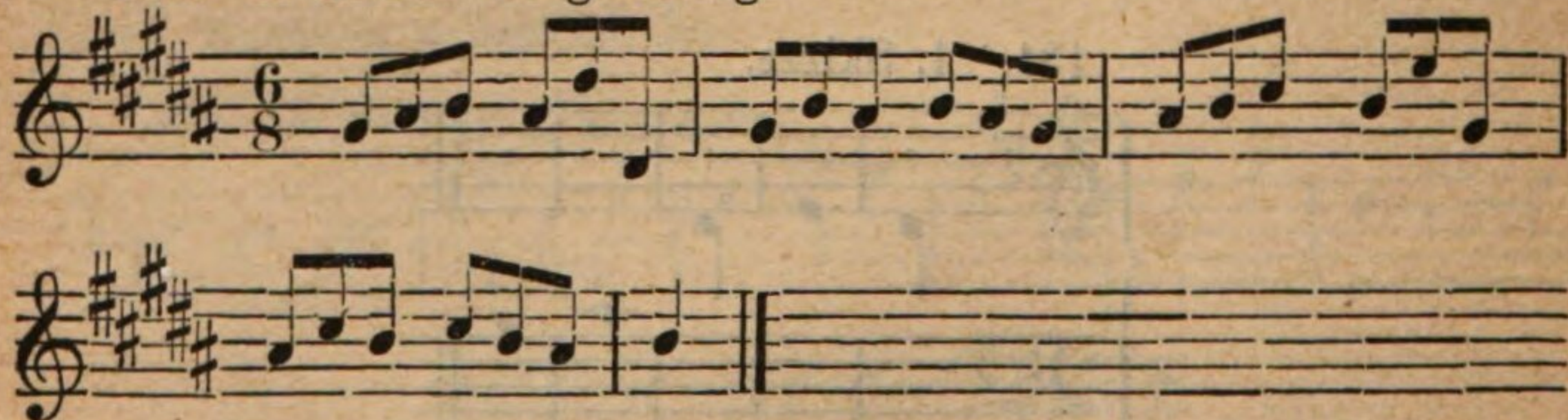
Oder: 140.



141. Oder:



142. 2. Skizze. Figurirung.

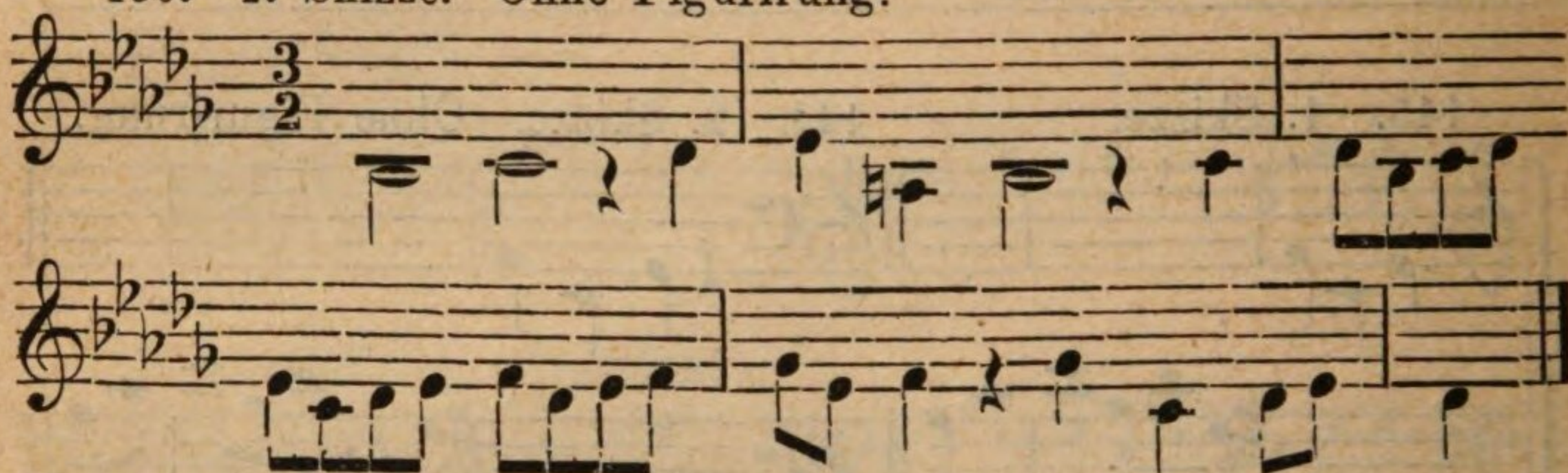


143. 1. Skizze.

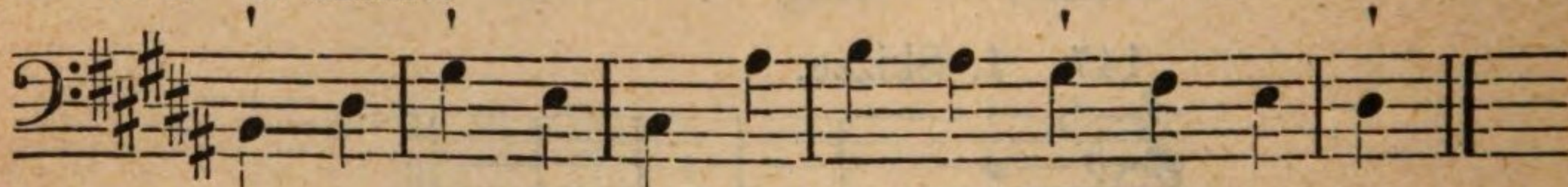


Das 1. Tonbild ist, wie die vier Fortschreitungen, als 4 Achtelnoten gedacht; dann folgen 2 Tonbilder aus 1 Viertel und 2 Achteln, zuletzt ein Tonbild von einem Ton. Die 4 Achtel können aber auch als zweimal 2 Viertel gedacht werden. Dann gingen die Fortschreitungen von 2 zu 2 Takten.

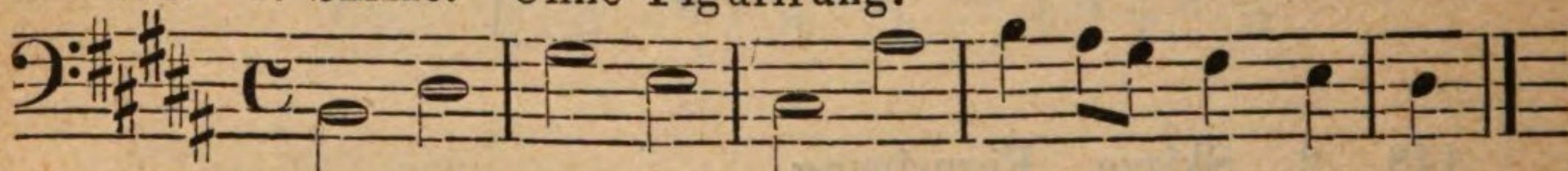
150. 2. Skizze. Ohne Figurirung.



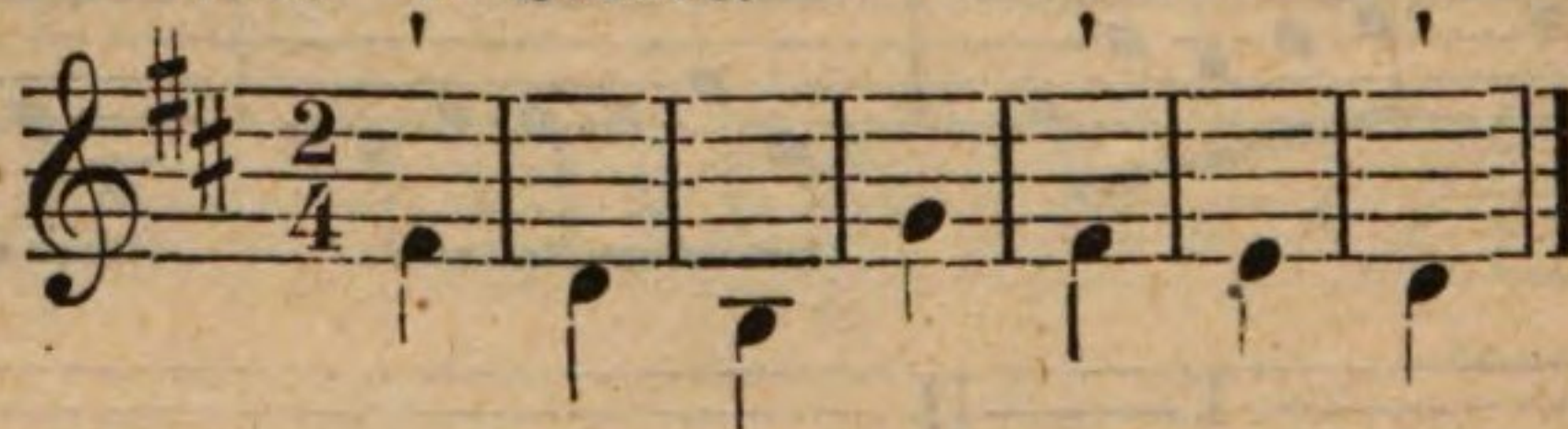
151. 1. Skizze.



152. 2. Skizze. Ohne Figurirung.



153. 1. Skizze.



154. 2. Skizze. Figurirung.



§. 28.

Die vorstehenden achtundzwanzig Fugen-Themata — aus dem „wohltemperirten Klavier“, das, nebenbei gesagt,

nie von Beethovens Klavier wegkam — bedürfen für den Lernenden wohl nicht der Empfehlung zum allseitigen Studium. Sie reizen durch ihren anziehenden Inhalt von selbst dazu. Welch ungekünstelte, natürliche Einfachheit in der Tonfolge der ersten Skizzen ein Mal, ein ander Mal eine Tonfolge der kühnsten, originellsten Art, wieder ein anderes Mal ein unentwegtes Festhalten an gleichen Fortschreitungen! Alle Tonfolgen aber so, als dürfe keine Note geändert werden. Dann in den zweiten Skizzen welche mannigfaltigen rhythmischen Gestaltungen, hervorgebracht durch die gewählte Taktordnung entweder ohne jede Figurirung, oder durch eine solche auf allen Punkten im reichsten, glänzendsten Schmuck. Da gibt es an jedem Thema das Beste zu lernen, bald vorzugsweise Dieses, bald Jenes. Ich rathe nun, zunächst nach denjenigen Themata, die in der zweiten Skizze keine Figurirung zeigen, in eigenen Bildungen sich eifrig zu üben. Sie finden sich unter Nr. 97, 99, 101, 105, 125, 146, 150 und 152. Dann übe man die mit weniger Figurirung und zuletzt diejenigen mit ganz durchgeführter Verzierung.

Und nun denke ich, dass da, wo es noch nicht geschehen ist, diese Darlegung und Entschleierung Bach'scher Fugen-Themata die Augen vollends öffnen wird über die alten Theorien, die sich die Erklärung und die Entstehungsweise solcher einstimmiger Sätze entweder sehr schwer, oder noch unendlich leichter machten, als es hier geschehen. Entweder kommen sie auch hier mit ihren Grundbässen angefahren, oder sie lassen, zumal Themata von Bach, fertig vom Himmel fallen. Wer noch zweifelte an der Richtigkeit der hier aufgestellten Lehre, wird nach dem Studium des vorstehenden Paragraphen und in Folge eigener Bildungsversuche auf diesem Wege sich von allen Zweifeln nun wohl befreit fühlen und um so freudiger mit weiterwandern.

Eilftes Kapitel.

Acht und zwanzig Fugen-Themata aus vier Tonbildern — sieben Noten — eines Kinderliedchens.

§. 29.

Es folgen nun noch mehrere Fugen-Themata, welche alle zur ersten Skizze die vier Tonbilder — sieben Noten — des Kinderliedchens unter Nr. 1 haben. Der Kürze wegen bezeichne ich die ursprünglichen Töne — die Töne des melodischen Führers — durch ein Querstrichelchen, woraus dann zugleich die gewählte Taktordnung zu ersehen ist.

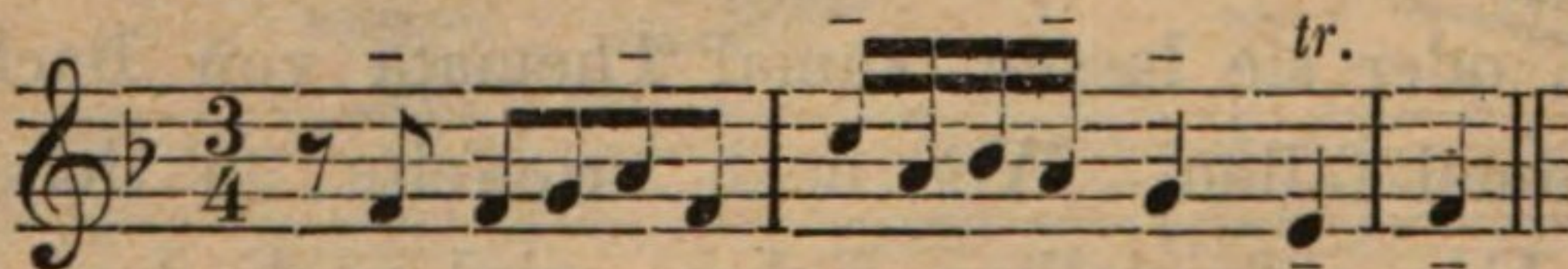
155.



156.



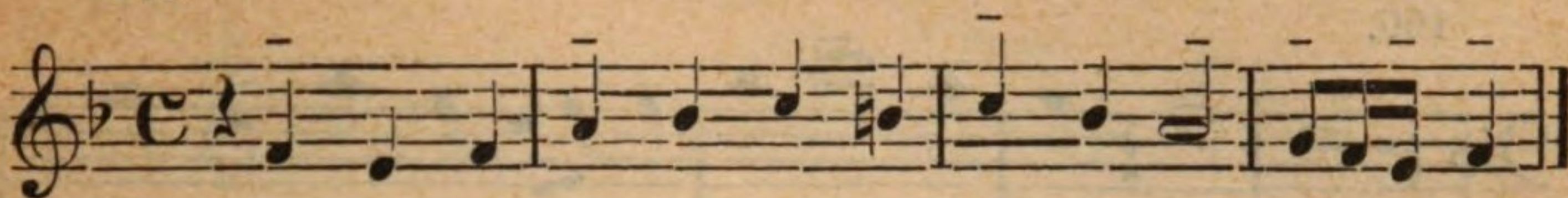
157.



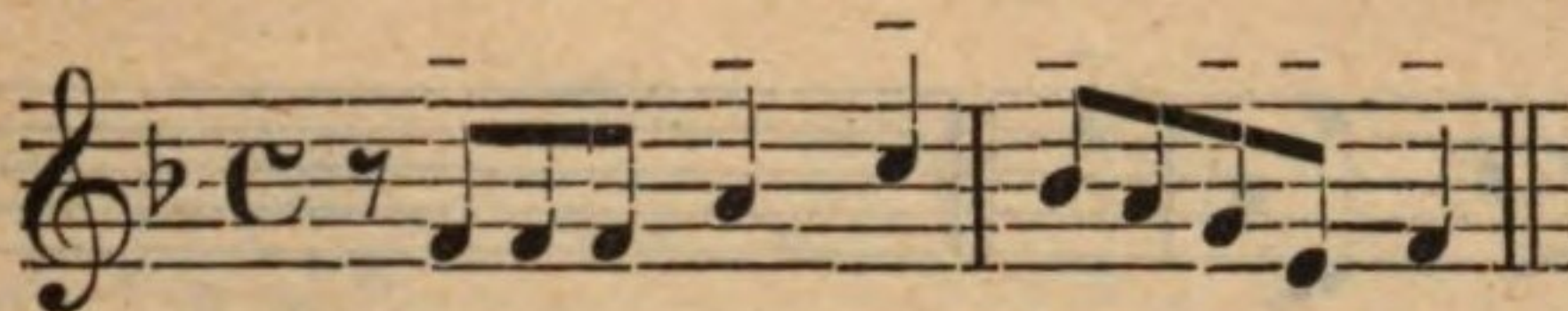
158.



159.



160.



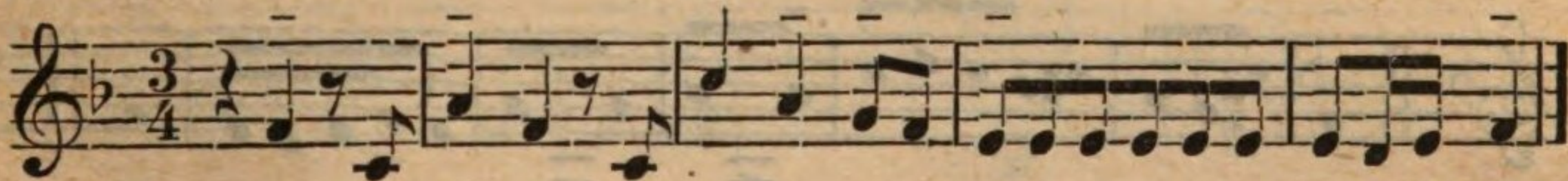
161.



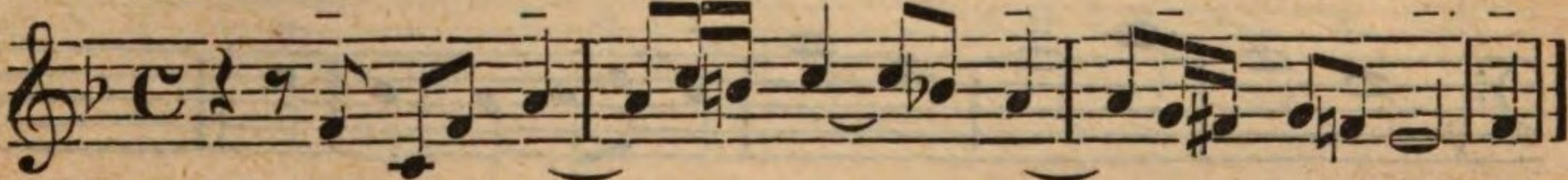
162.



163.



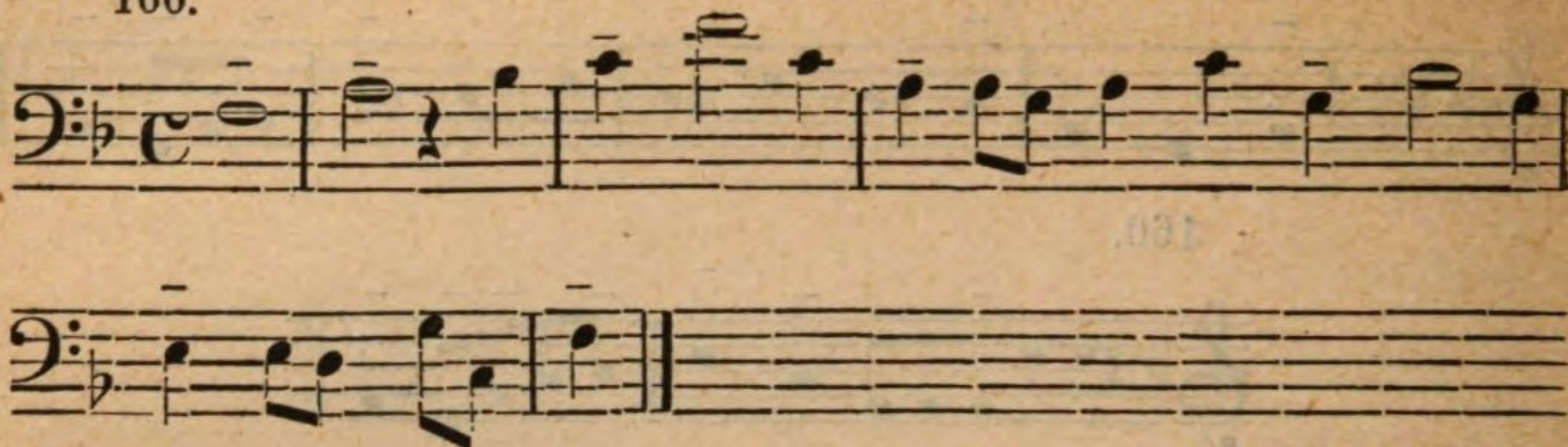
164.



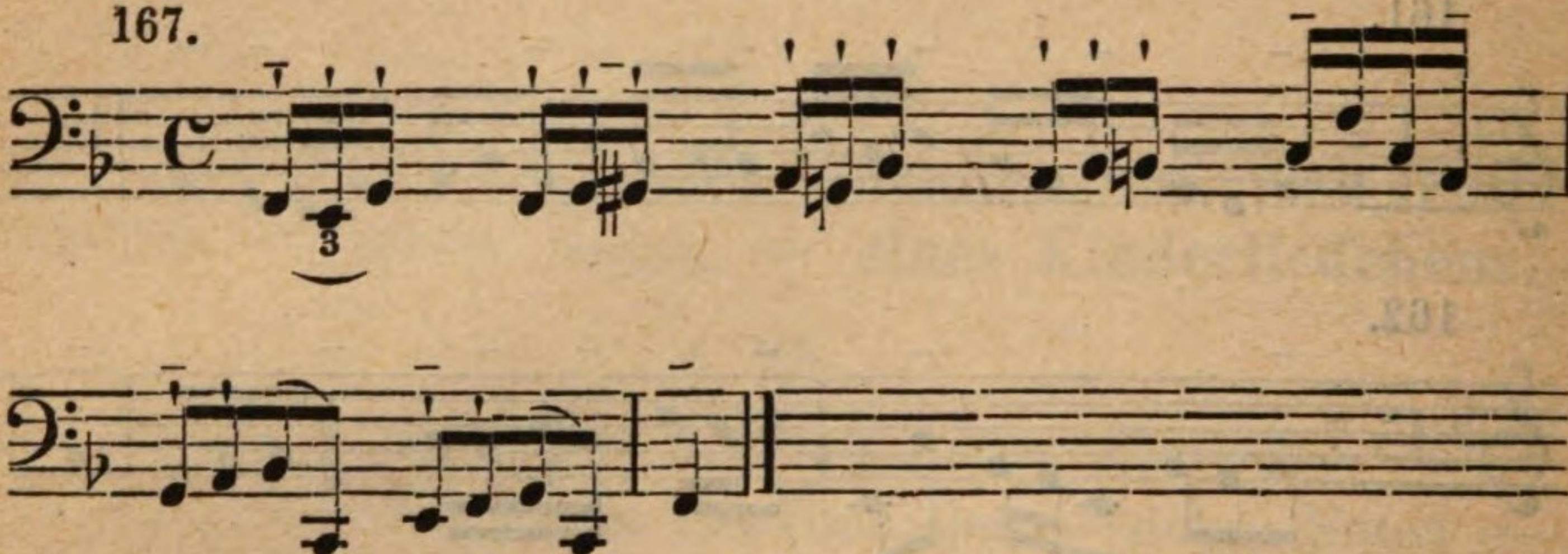
165.



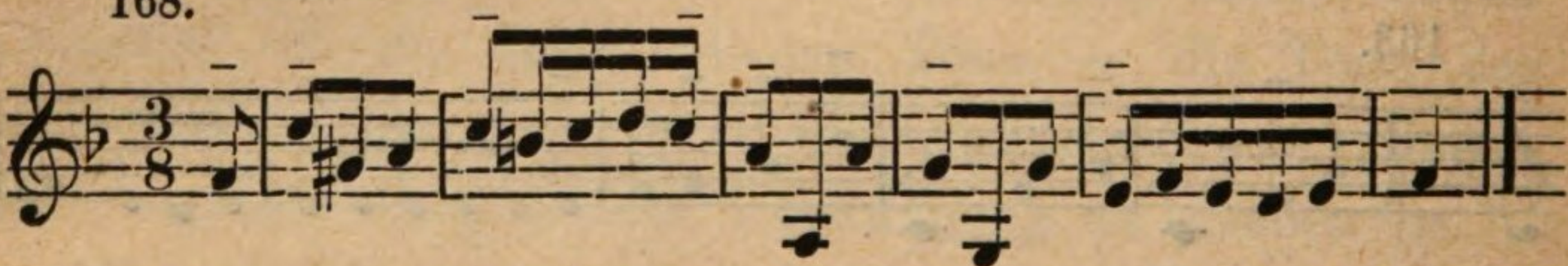
166.



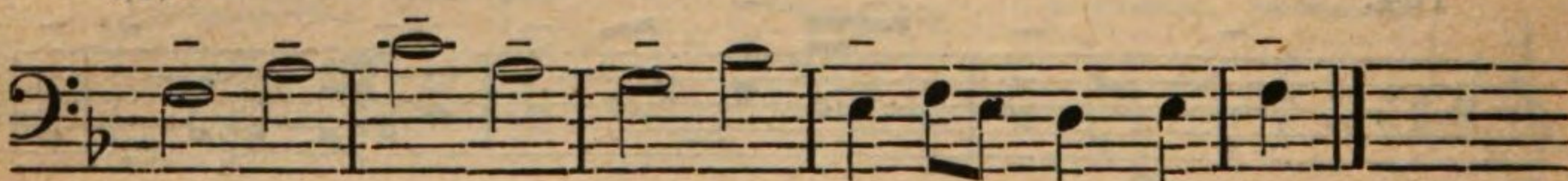
167.



168.



169.



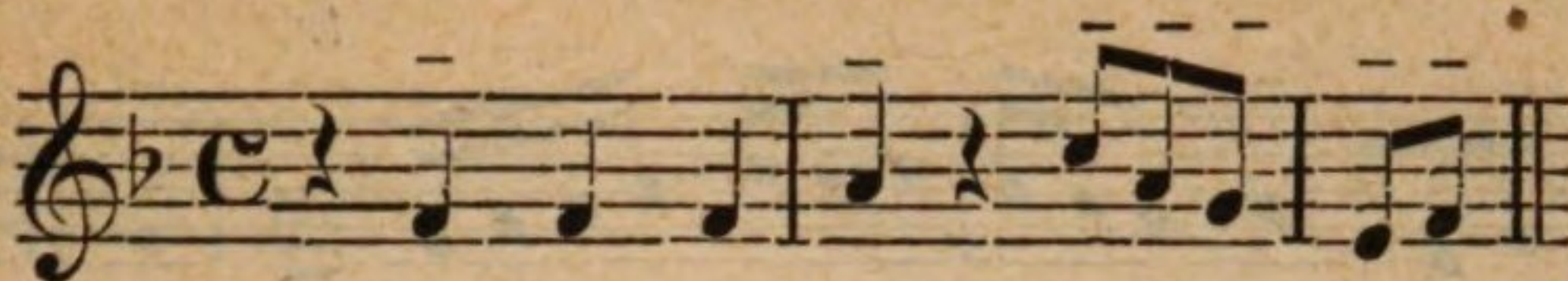
170.



171.



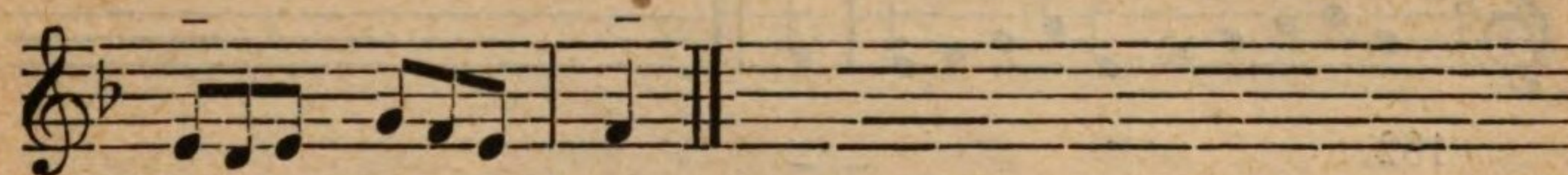
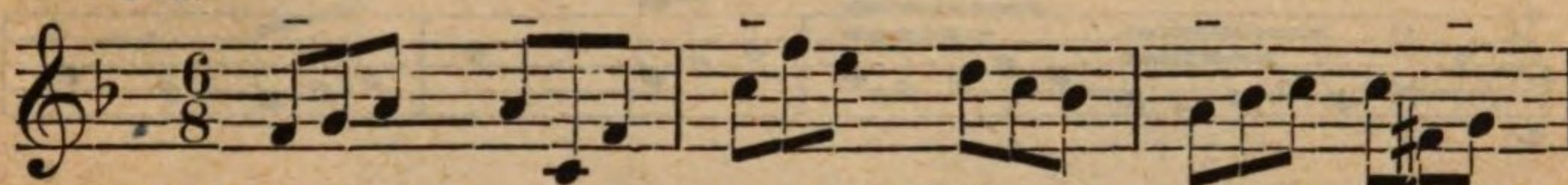
172.



173.



174.



175.



176.



177.



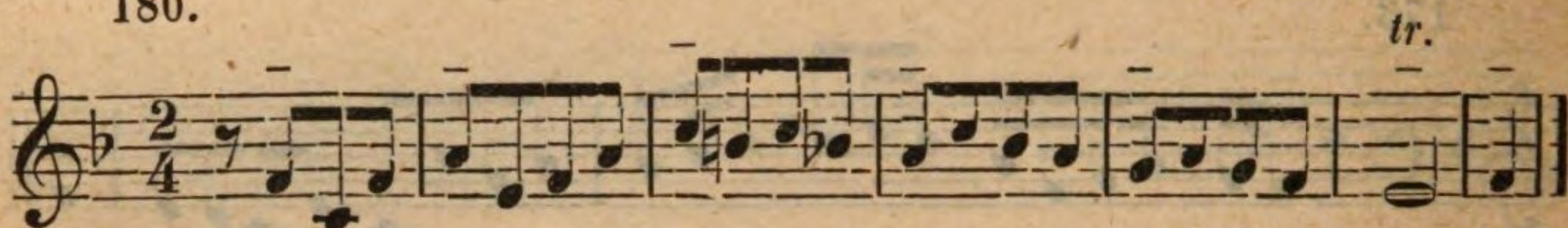
178.



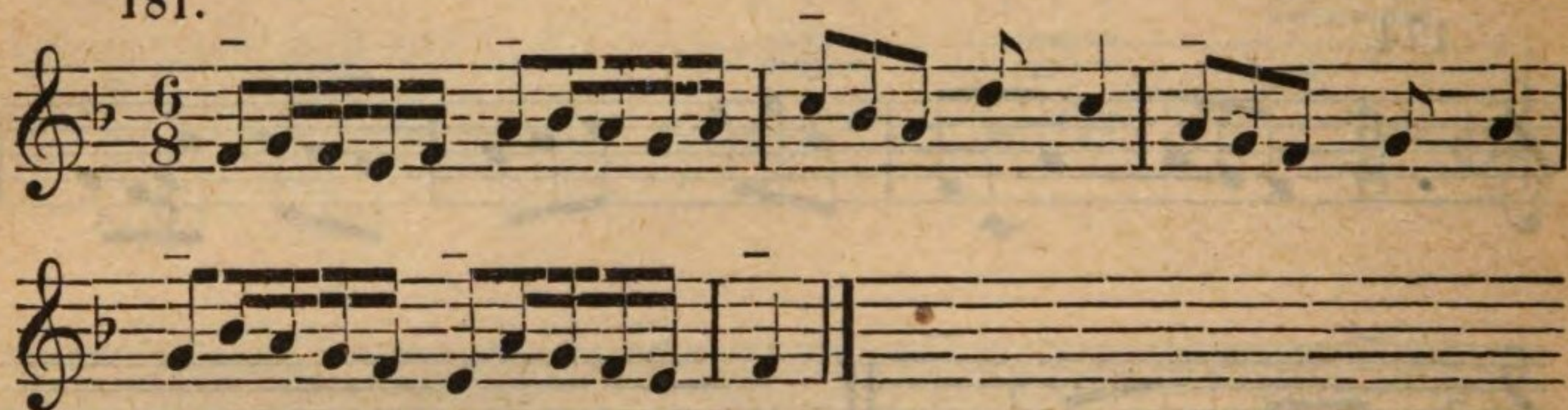
179.



180.



181.



182.

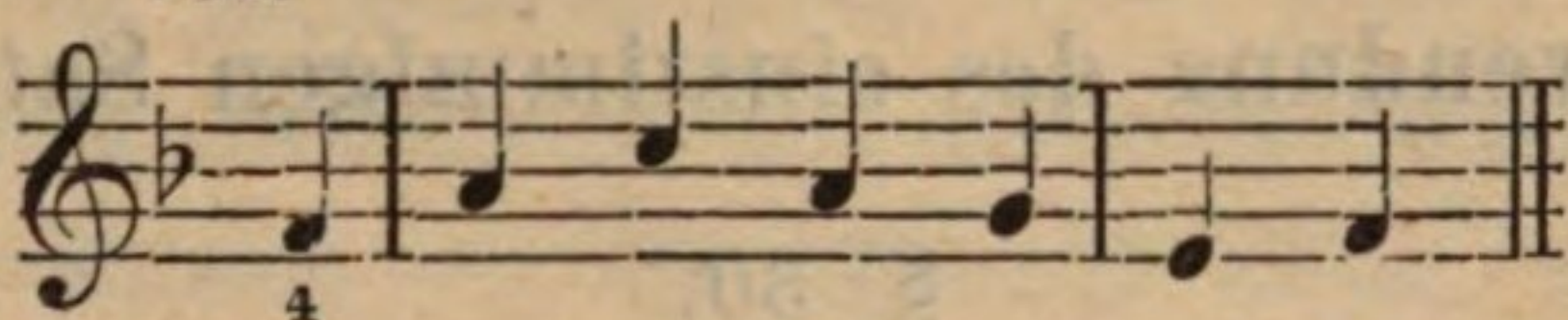


Die vorstehenden acht und zwanzig Fugenthemata, welche alle aus der verschiedenen Taktordnung, Taktart und Figurirung jener sieben Kindertöne entstanden sind, können nun wohl leicht von jedem auch nur in etwa begabten Schüler noch um einige Dutzend vermehrt werden und es müsste sonderbar zugehen, wenn Glück und Talent nicht einige hervorriefen, die einigen künstlerischen Werth besäßen und von Uneingeweihten mehr angestaunt würden, als sie für den Schaffenden in der That verdienen. Welcher sinnige Schüler ist aber schon jetzt nicht voll Bewunderung über die unerschöpfliche Menge des Stoffes, die ihm aus wenigen Noten zufließt! Welchem Tonsetzer der Naturgesang die echte Wünschelruthe in die Hand gedrückt hat, der gebietet über so unermessliche Schätze, dass er auch beim längsten Leben nicht im Stande ist, den tausendsten Theil seiner Reichthümer zu verwenden. Das haben unsere Meister,

denen nur eine kurze Jahrreihe vergönnt gewesen ist, hinreichend bewiesen. An der Hand ihrer unsterblichen Werke, geschöpft aus der Wunder-Quelle der Natur, wird es wohl gelingen, den Einblick in jene Schätze mehr und mehr zu eröffnen und auch uns jene Quelle zugänglich zu machen.

Aber ich sehe, dass dem Schüler bei aufmerksamer Betrachtung der letzten Beispiele vor Beginn seiner eigenen Versuche Nr. 165 wohl nicht ganz verständlich sein möchte. Hier ist nämlich die Taktordnung der 1. Skizze so:

183.



und die Ziffer 4 unter der ersten Note soll andeuten, dass dieselbe 4 Takte hindurch gelten soll. Von solcher Taktvermehrung wird vielfach Gebrauch gemacht und zwar nicht immer in Vorausbestimmung, sondern auch wohl erst später bei der Figurirung, wenn ein Takt nicht hinreicht, um uns dort ganz auszusprechen.

Zwölftes Kapitel.

Verwendung des einstimmigen Satzes.

§. 30.

Bevor wir nun einstweilen den einstimmigen Satz verlassen, der uns hier mehr zur Uebung, als schon zum Gebrauch beschäftigt hat, will ich doch schon hier einen kurzen Einblick in die mannigfaltige spätere Verwendung des einstimmigen Satzes eröffnen. Wie und wo kann er also verwendet werden?

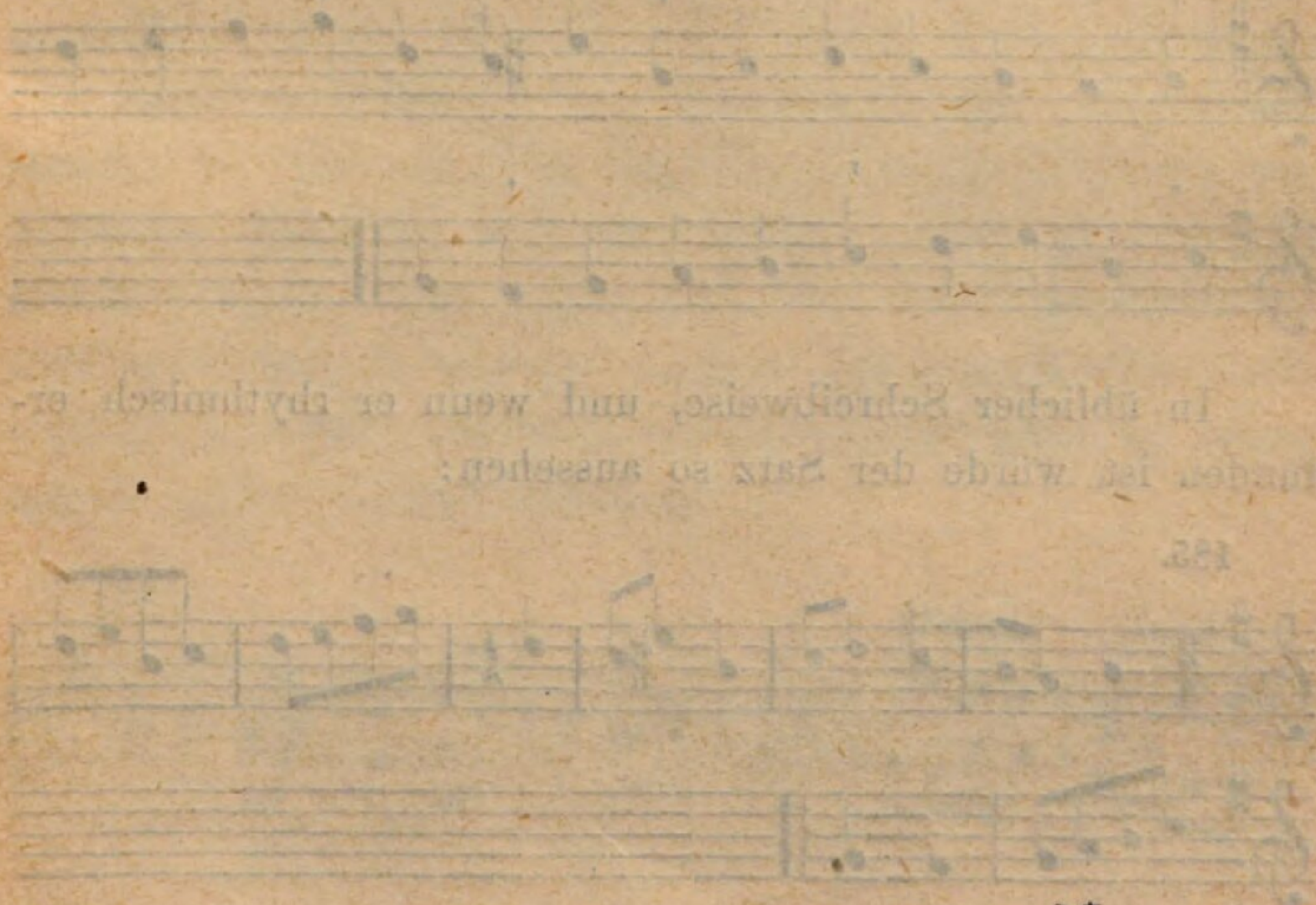
1. Zunächst kann bei keiner Fuge — ausgenommen einige Doppelfugen, wo zwei Themata zugleich auftreten — das einstimmige Thema entbehrt werden. Von ihm hängt der Hauptwerth der ganzen Fuge ab.

2. Bei weitem die meisten Instrumente, zu welchen man ja auch die menschliche Stimme rechnen darf, bedürfen des einstimmigen Satzes, wenn sie ohne Begleitung anderer Instrumente Musik machen sollen. Soweit die Natur des Instrumentes und namentlich sein Tonumfang dazu geeignet ist, kann demnach jeder der bisher von uns gebildeten Sätze von jedem Instrumente vorgetragen werden.

3. Jeder Satz kann aber auch von 2, 3, 4 u. s. w. Instrumenten, die dazu fähig sind, im eigentlichen Einklang, wo alle Töne in derselben Oktavenhöhe erklingen, auftreten.

4. Jeder Satz kann von allen möglichen Instrumenten,

die für sich allein den Satz spielen können, in allen möglichen Oktaven-Einklängen (Unisono) in einfacher oder mehrfacher Besetzung erklingen. Dergleichen Sätze rufen im vollen Orchester nicht selten einen überwältigenden Eindruck hervor. Beispielsweise denke man sich etwa Nr. 39, die, nebenbei gesagt, ja auch nur aus Nr. 1 geschöpft ist, so als Orchestersatz von allen Streich- und Blasinstrumenten in den höchsten, tiefsten und allen Mitteloctaven einherschreitend; so wäre das vielleicht eine Verwendung — und namentlich dann, wenn hierauf ein sanfter, etwa zweistimmiger Violinsatz den ersten Gedanken als Gegensatz weiter fortführte, — die es wohl kaum würde ahnen lassen, dass hier ursprünglich nur sieben so alltägliche Noten den Stoff geliefert haben.



Dreizehntes Kapitel.

Der zweistimmige Satz. Der melodische Führer in der Oberstimme. Verschiedene Begleitung. Stimmenbrechung.

§. 31.

Wir beginnen hier wieder mit der Erfindung eines einstimmigen Satzes in erster Skizze und in unserer angenommenen Bezeichnung. Angenommen, er bestehe aus folgenden Tonbildern:

184.



In üblicher Schreibweise, und wenn er rhythmisch erfunden ist, würde der Satz so aussehen:

185.



Um aber die in Nr. 184 erfundenen Tonbilder in freier Weise verwenden zu können, sehen wir von dem ihnen innewohnenden Rhythmus ab. Wir sehen Nr. 184 als einen bloss melodischen Führer an und geben ihm eine begleitende Stimme, Note gegen Note, etwa wie folgt, wobei es sich von selbst versteht, dass Solches gleich an der 1. Skizze vorgenommen werden kann, ohne die erste Stimme noch einmal hinzuschreiben:

186. 1. Skizze vollständig.

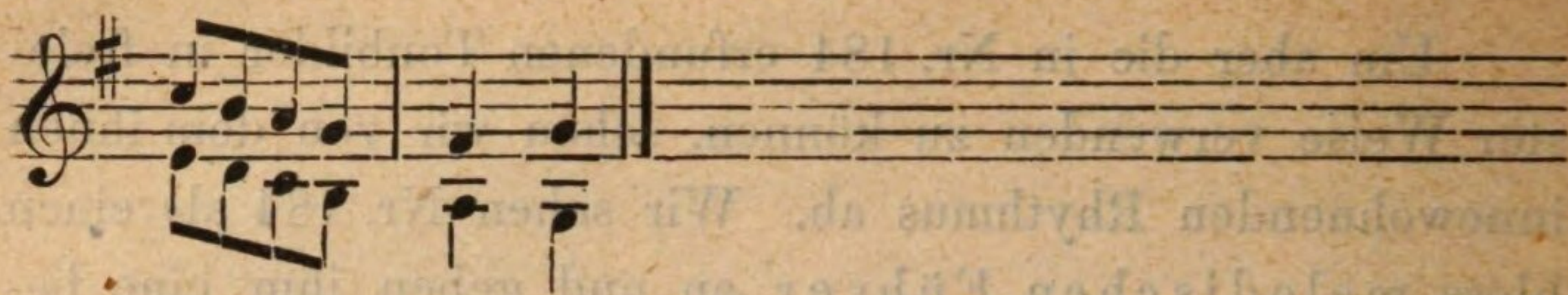


Diese Skizze gibt uns die bekannten und auch wieder neue Mittel an die Hand zu einer Unzahl neuer Bildungen.

Zunächst können wir ja den Satz so lassen, wie er entstanden ist, also mit Beibehaltung derselben Taktordnung, derselben Rhythmen innerhalb der Tonbilder u. s. w. und könnten dabei aber doch auch von der Taktzusammenziehung Gebrauch machen, wenn es uns beliebt, oder nothwendig erscheint. So mag er denn zuerst ganz in seiner ursprünglichen Gestalt auftreten:

187.





Zu den vielen möglichen Taktveränderungen mit Beibehaltung derselben Noten hier nur zwei Beispiele:

188.



189.



§. 32.

Geben wir nun der 1. Skizze Nr. 186 eine andere Taktordnung:

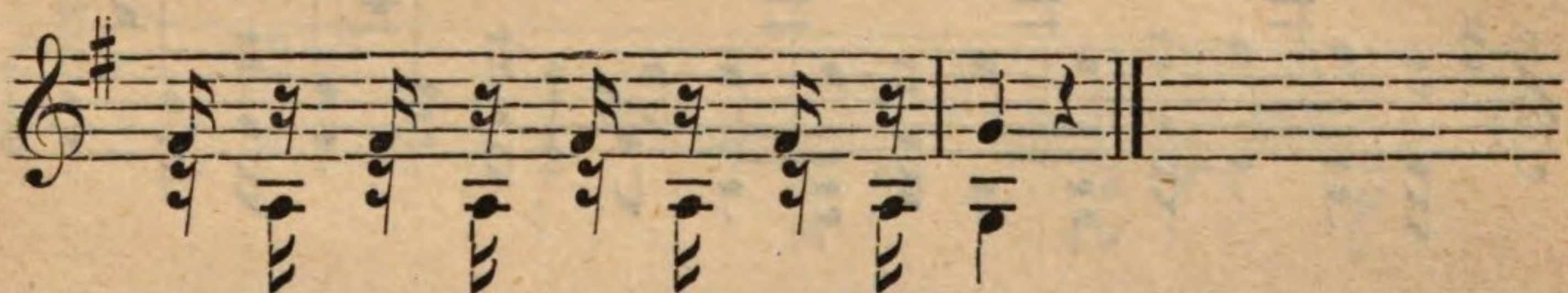
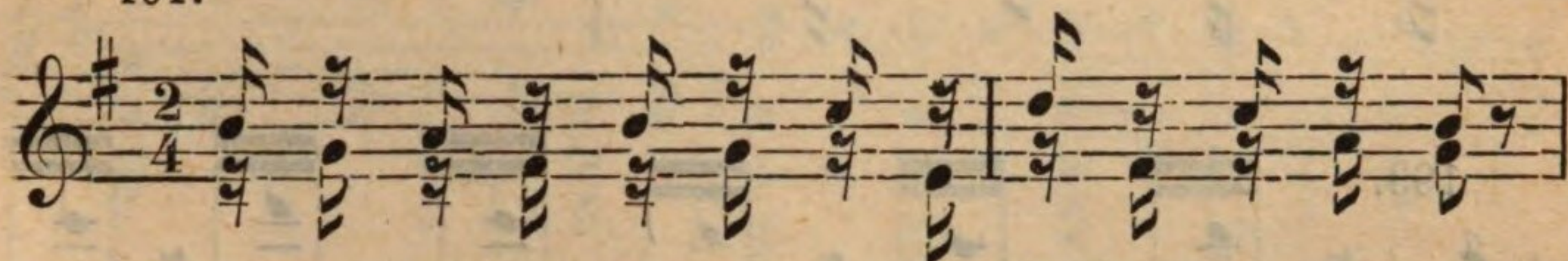
190. 1. Skizze.



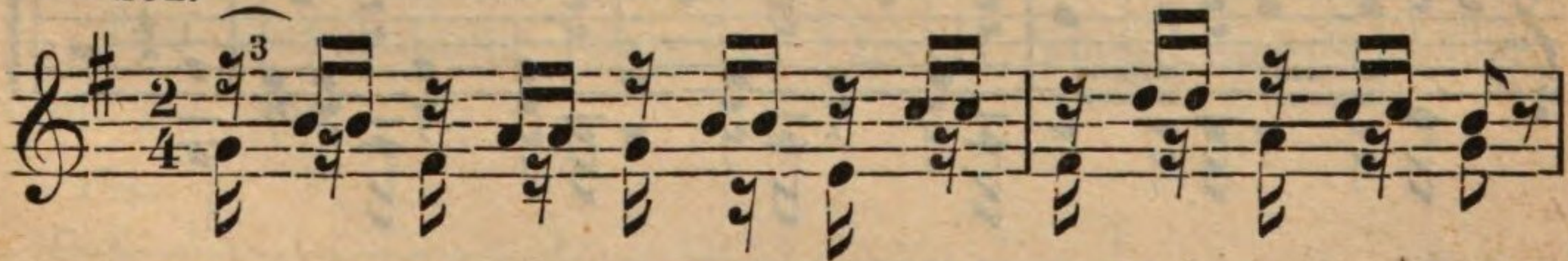


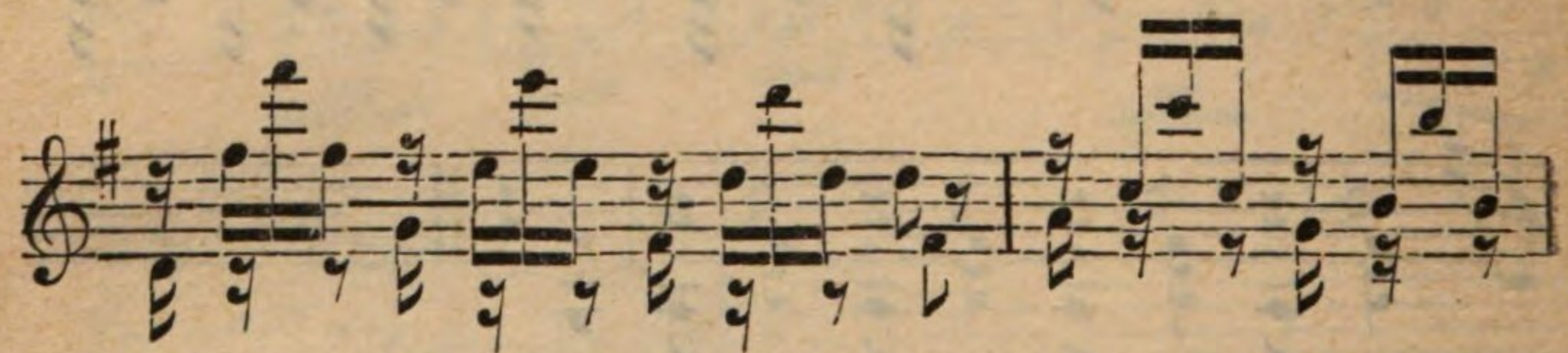
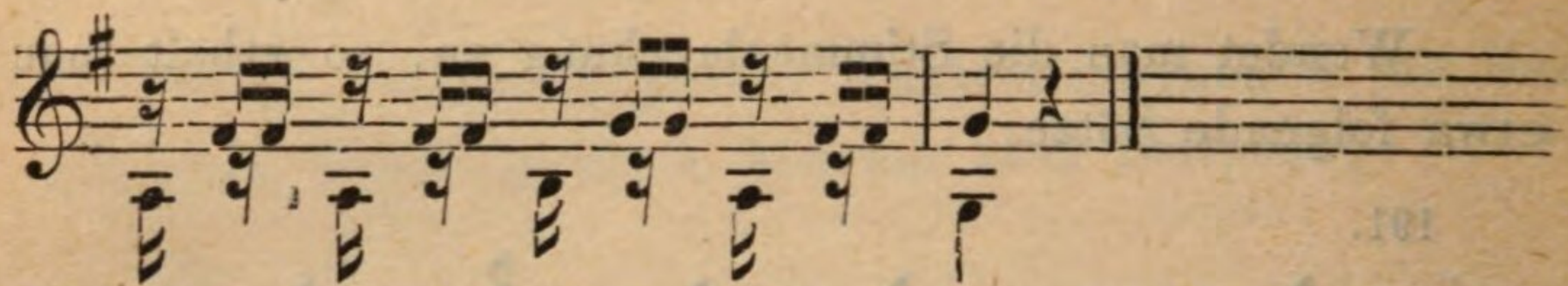
Wendet man die Stimmenbrechung an, so erhält man etwa folgende Sätze:

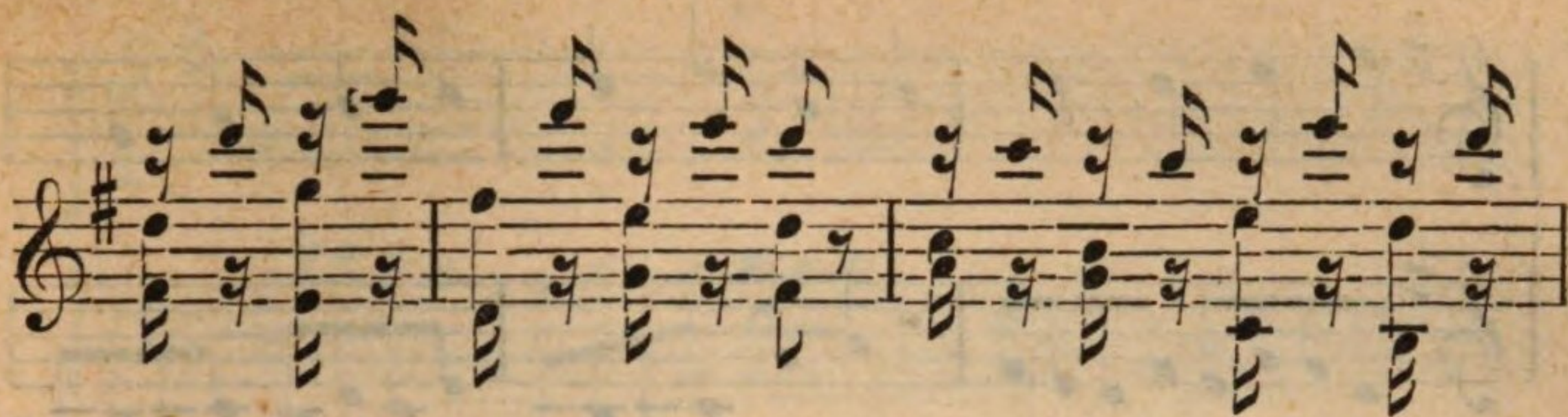
191.



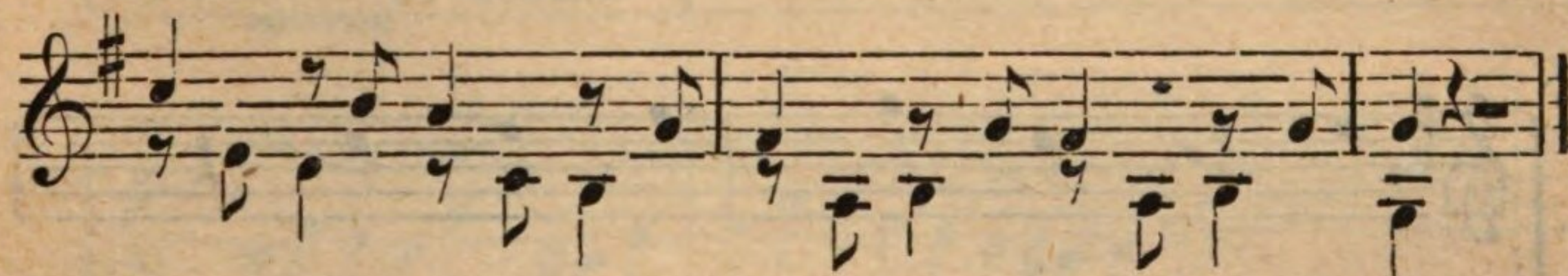
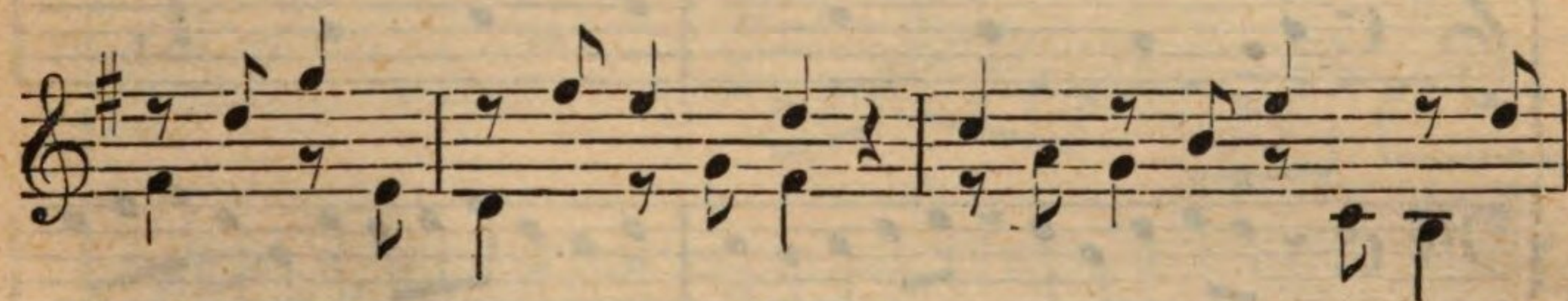
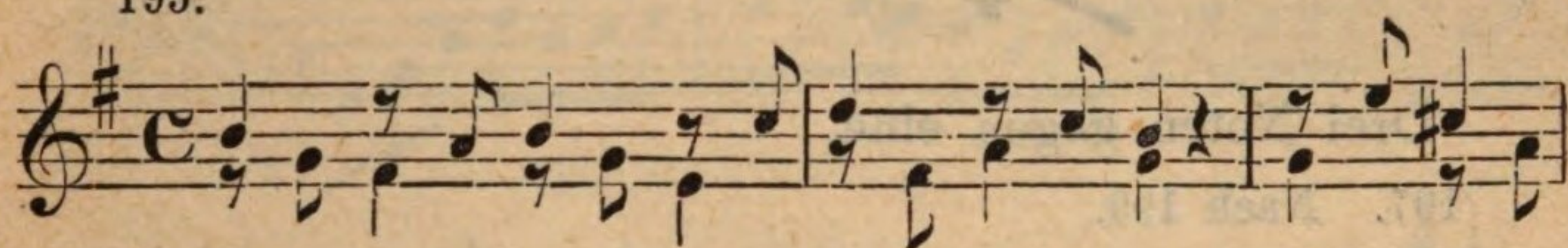
192.







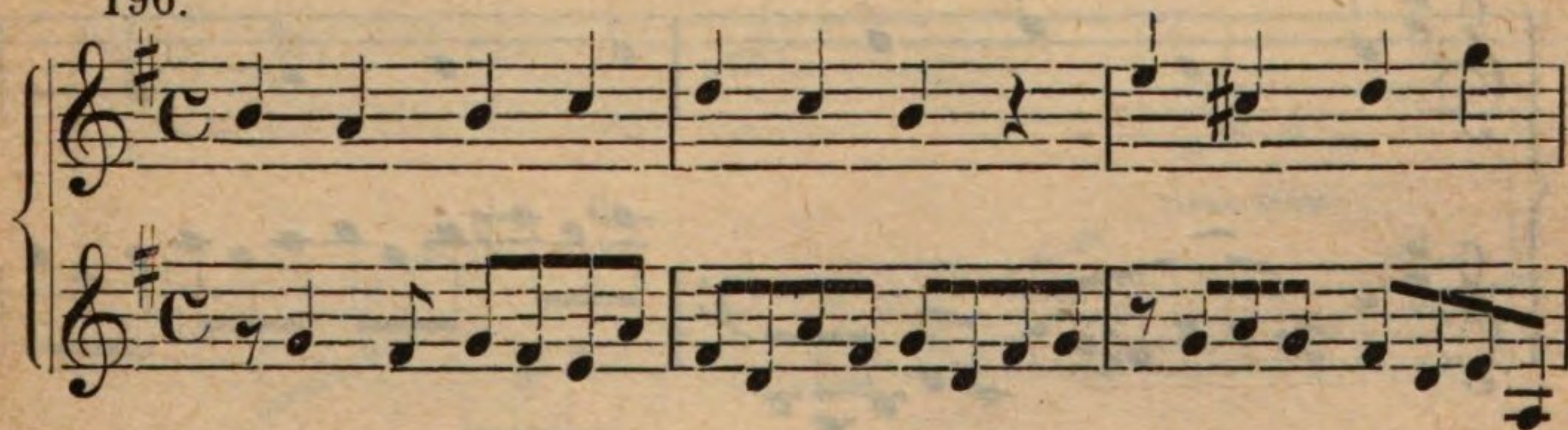
195.

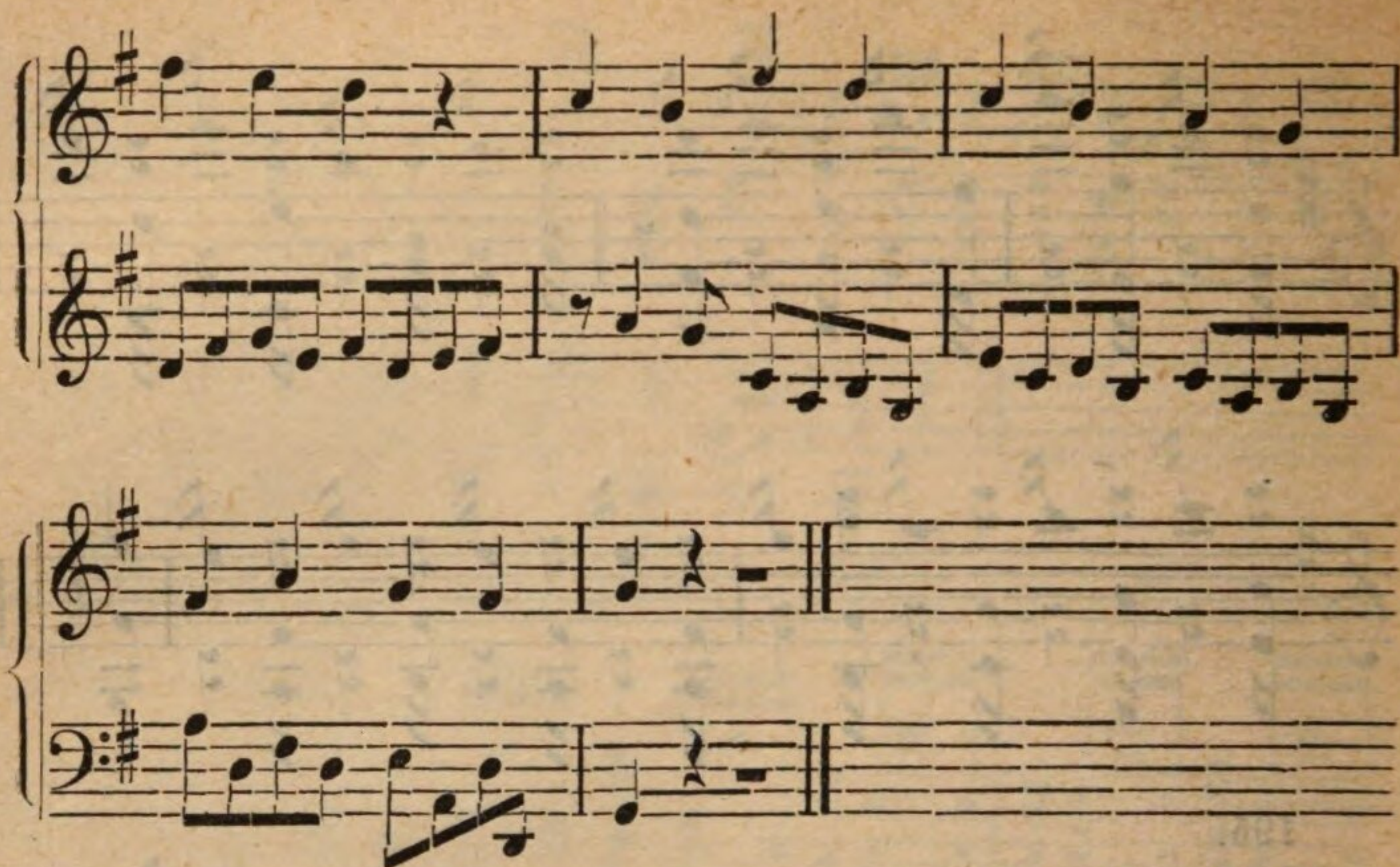


§. 33.

Die Unterstimme figurirt. Zwei Noten gegen eine.
Nach Nr. 190.

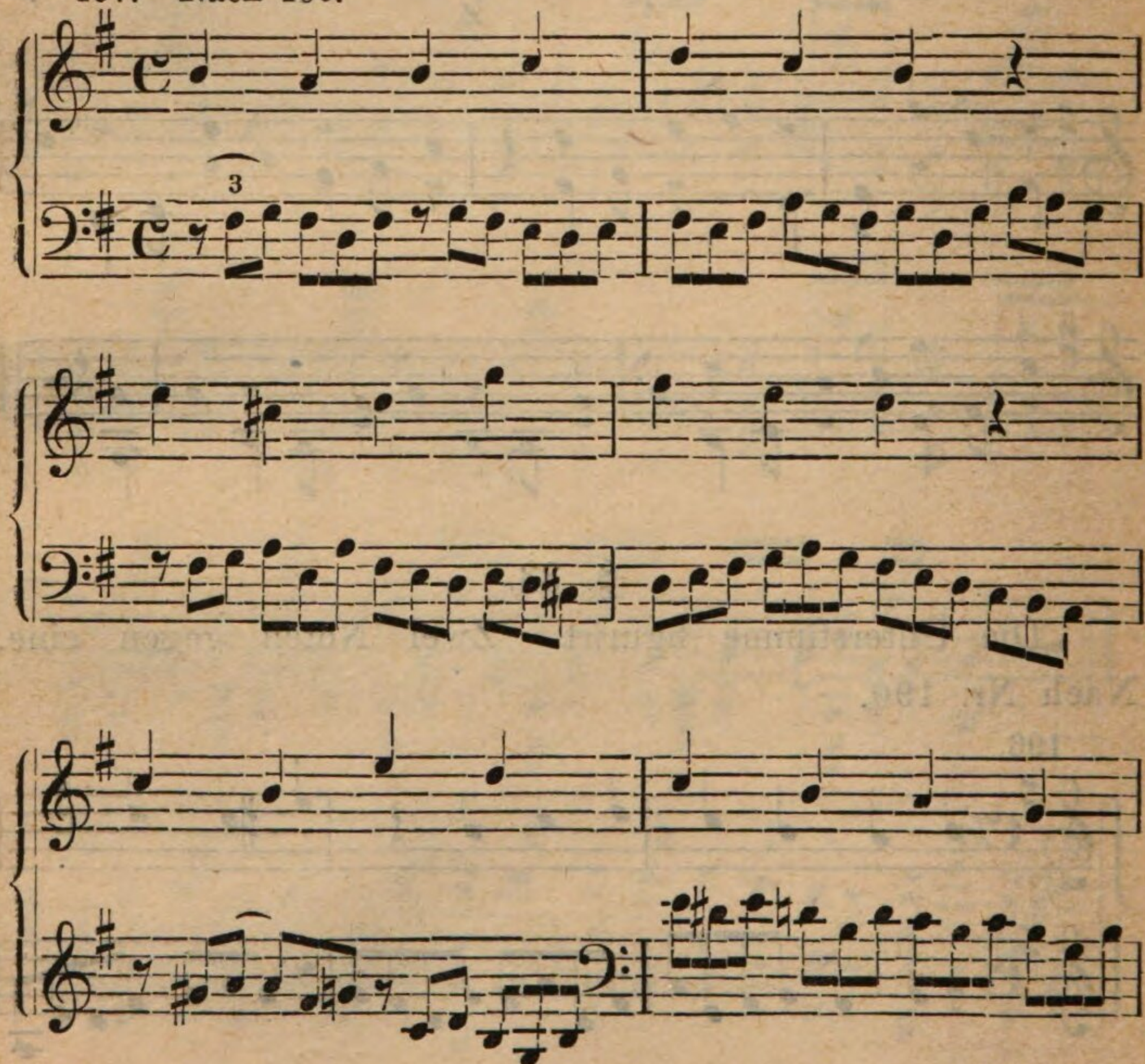
196.

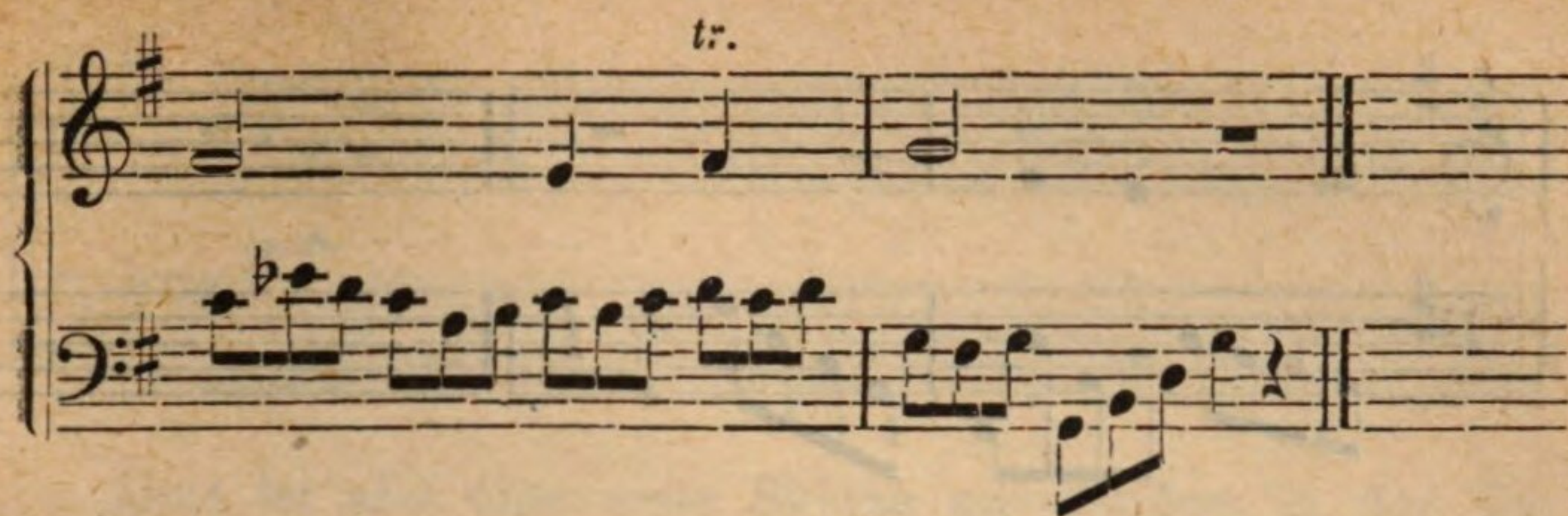




Drei Noten gegen eine.

197. Nach 190.





Vier Noten gegen eine.

198. Nach 190.

A musical score for a longer piece, consisting of five systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is written for a single system with a treble and bass staff. The treble staff contains a few notes, including a trill. The bass staff contains a more complex melodic line with many sixteenth notes. The score is written for a single system with a treble and bass staff. The treble staff contains a few notes, including a trill. The bass staff contains a more complex melodic line with many sixteenth notes.



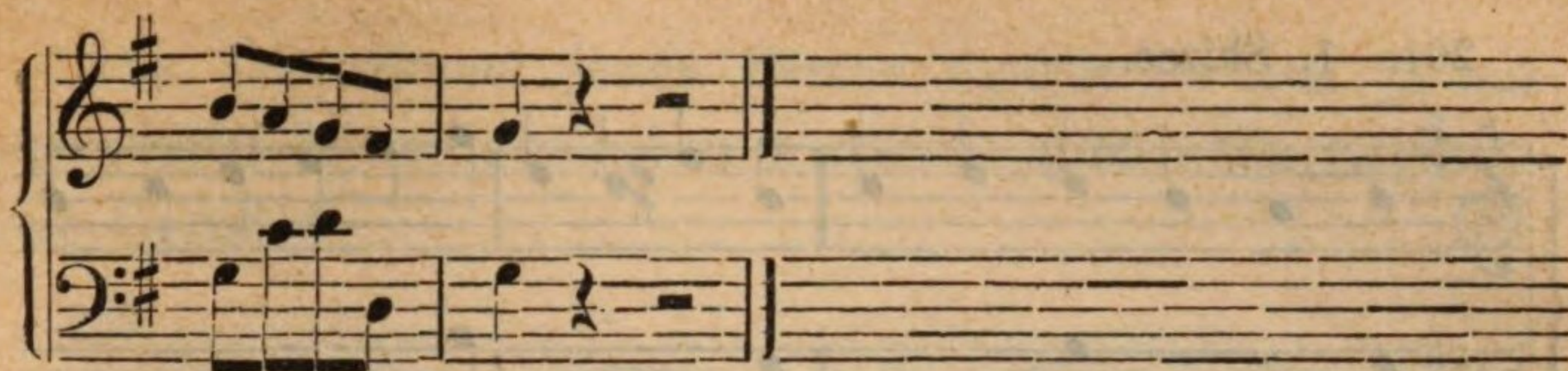
§. 34.

So kann man mit der Figurirung der Unterstimme fortfahren und nehmen 5, 6 und mehr Noten gegen eine. Aber es ist des neuen Stoffs noch so viel, dass ich mich sehr beschränken muss. Doch dieses Festhalten und Durchführen einer bestimmten Form ist vor allen Dingen fleissig zu üben. Es kann auf unserm Wege dem Schüler nicht schwer werden. Hier noch die Beantwortung der Frage, warum in den vorstehenden Sätzen die zweite Stimme an mehreren Stellen erst nach einer Pause beginnt? Damit die erste Stimme als Hauptstimme erkannt wird; die untergeordnete Stimme lässt der herrschenden den Vortritt. Nöthig ist das gerade nicht, aber in vielen Fällen, die wir später kennen lernen werden, in der Regel wohl zu beachten.

Dass der melodische Führer in Nr. 184 noch verschiedene andere Begleitungen Note gegen Note und dann auch noch die verschiedensten Taktordnungen erhalten kann, zeigt das folgende Beispiel, das ich gleich fertig hinstelle. Zuerst ist die Begleitung gesetzt Note gegen Note, dann die Taktordnung, dann die Taktart und der Rhythmus:

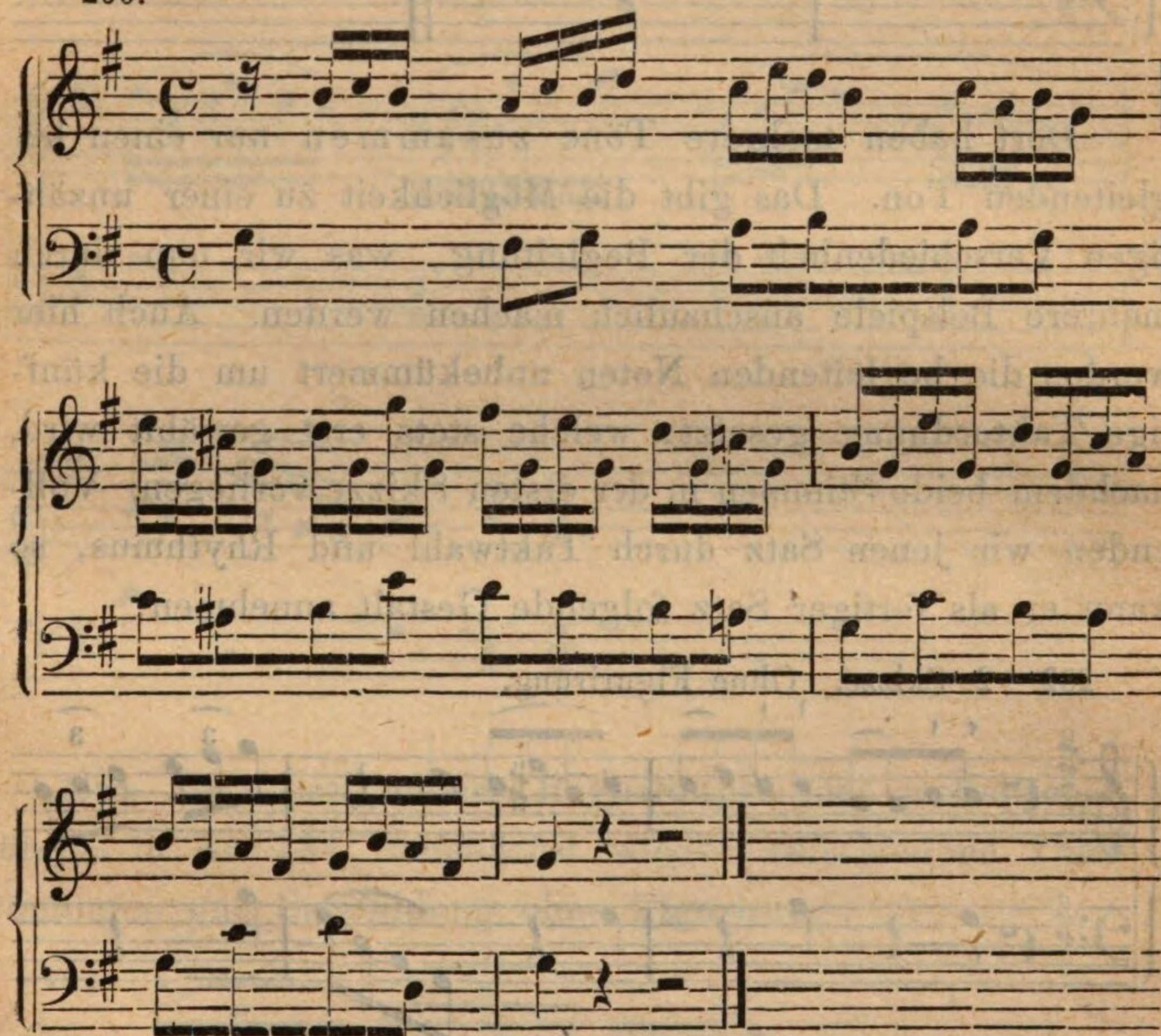
199.





Dort ist also eine erste Skizze unverändert in der Notenfolge beider Stimmen zu einem 4 taktigen Satz ausgebildet. In der folgenden Nr. erscheint die erste Stimme von Nr. 199 figurirt:

200.



§. 35.

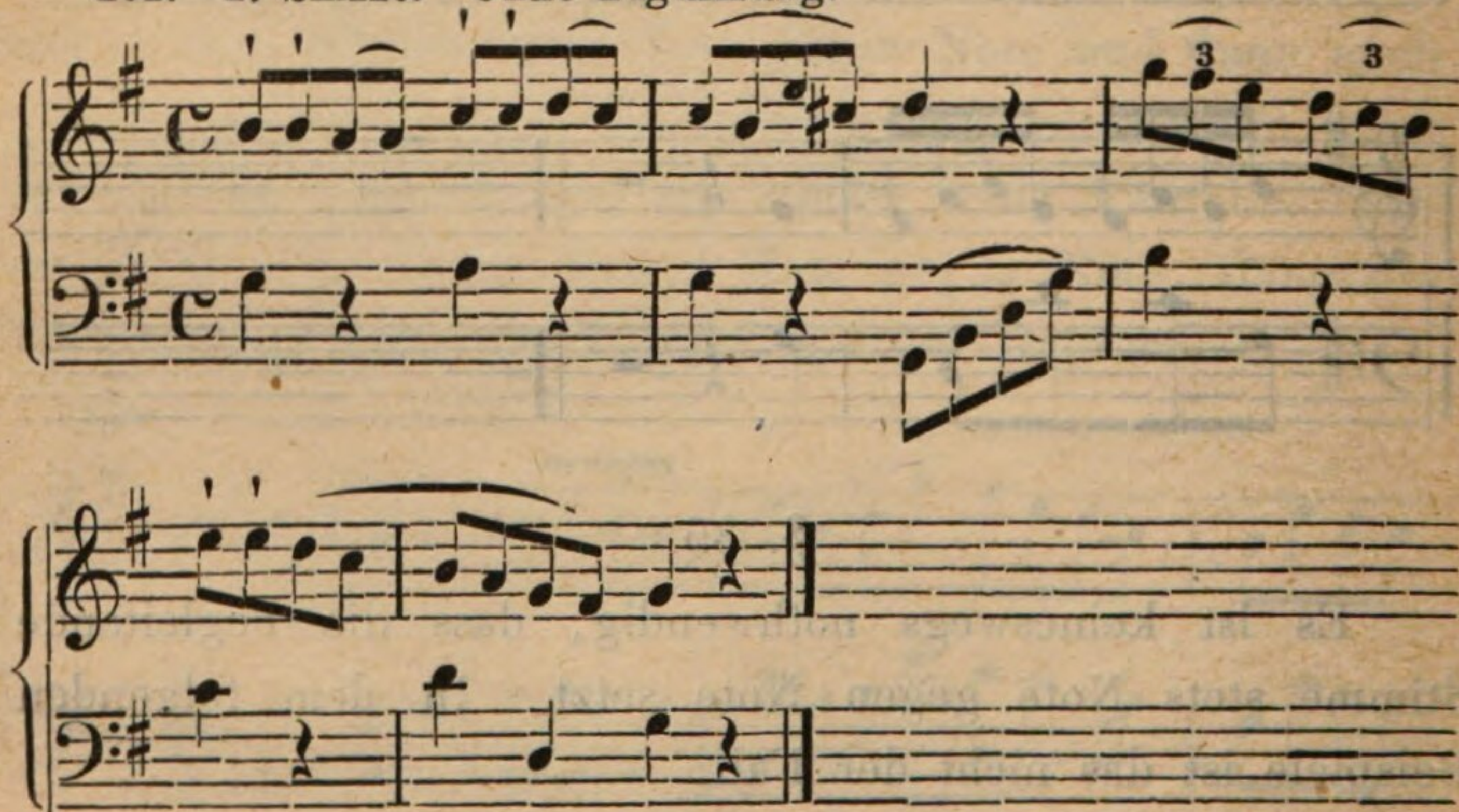
Es ist keineswegs nothwendig, dass die begleitende Stimme stets Note gegen Note setzt. In dem folgenden Beispiele ist das nicht der Fall.

201. 1. Skizze.



Dort haben mehrere Töne zusammen nur einen begleitenden Ton. Das gibt die Möglichkeit zu einer unzähligen Verschiedenheit der Begleitung, was wir nun durch mehrere Beispiele anschaulich machen werden. Auch hier werden die begleitenden Noten unbekümmert um die künftige Taktordnung gesetzt, welche stets erst gewählt wird, nachdem beide Stimmen in der ersten Skizze vorliegen. Vollenden wir jenen Satz durch Taktwahl und Rhythmus, so kann er als fertiger Satz folgende Gestalt annehmen:

202. 2. Skizze. Ohne Figurierung.



Die Oberstimme jenes Satzes figurirt — was ja auf tausenderlei Weise geschehen kann — gibt etwa folgende neue Gestalt:

203.

Adagio.

203. *Adagio.*

Nun noch drei andere Begleitungen des melodischen Führers in Nr. 184, demnächst wieder verschiedene Taktordnungen und Satzbildung ohne Figurirung:

204.

204.

205.

5 10

206.

Ad libit. tr.

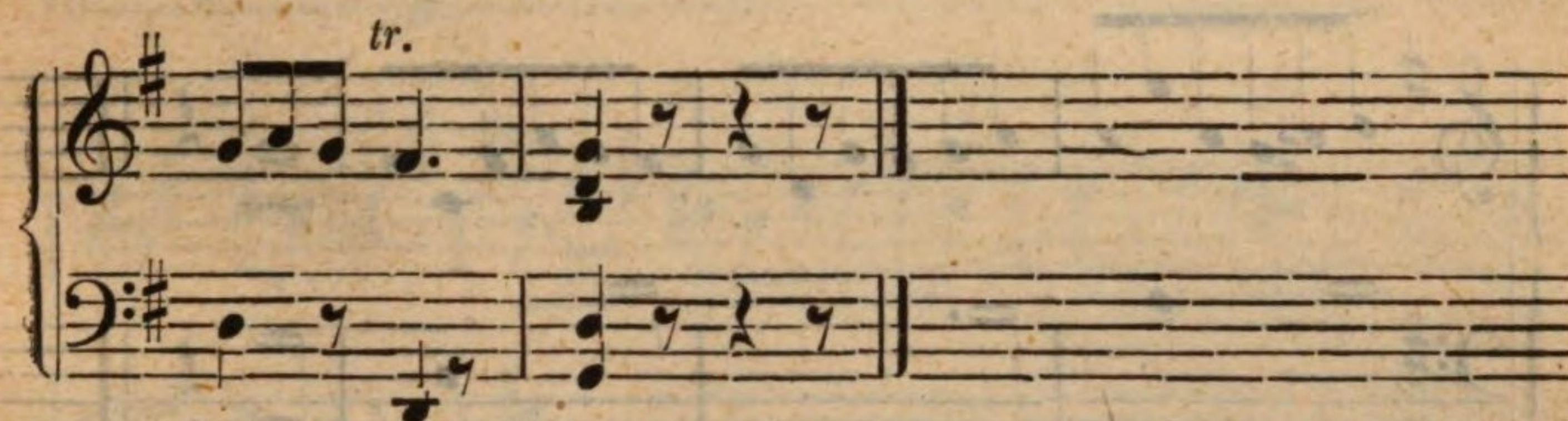
Es folgen nun noch ein paar gemischte Begleitungsweisen nebst anderer Taktordnung und Figurirung.

207. 1. Skizze.

207

208. 2. Skizze. Figurirung.

208

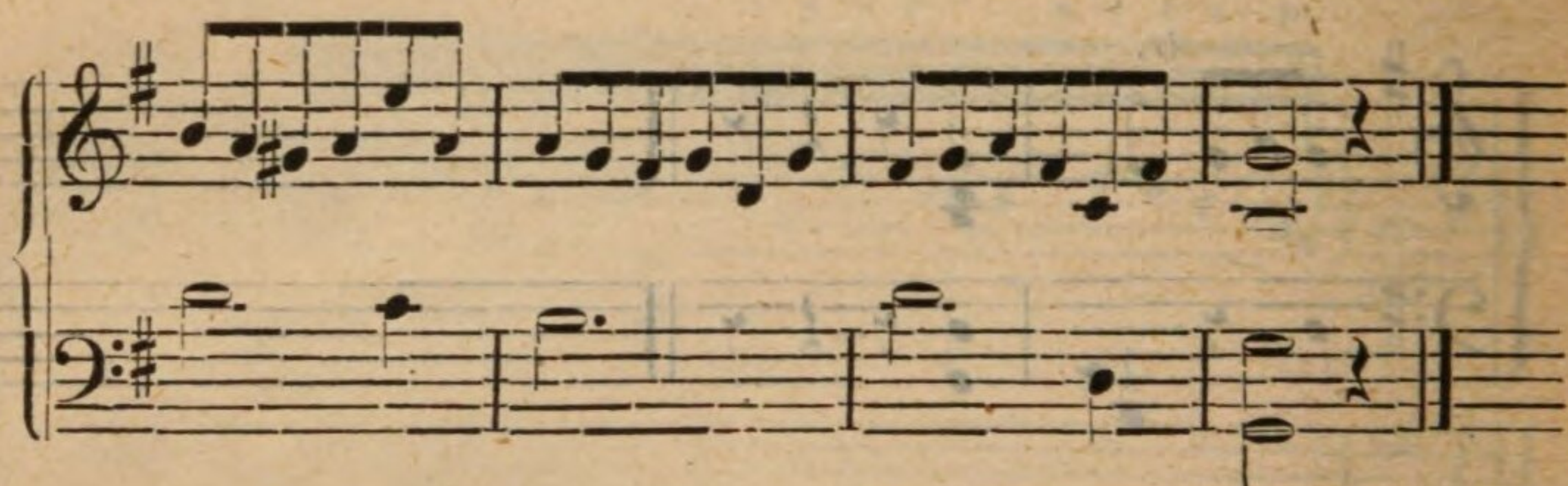
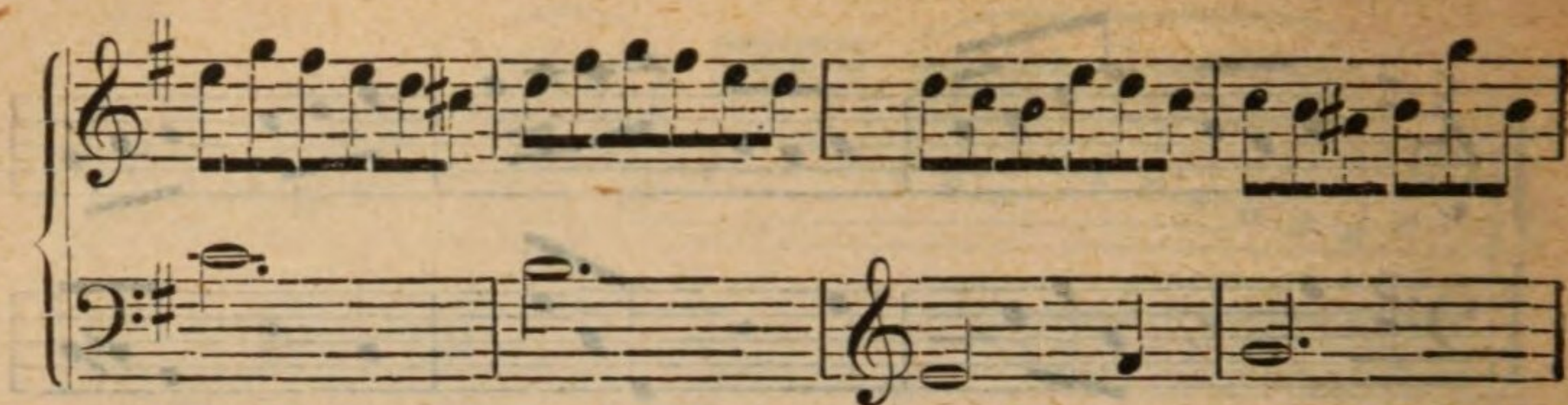


209. 1. Skizze.

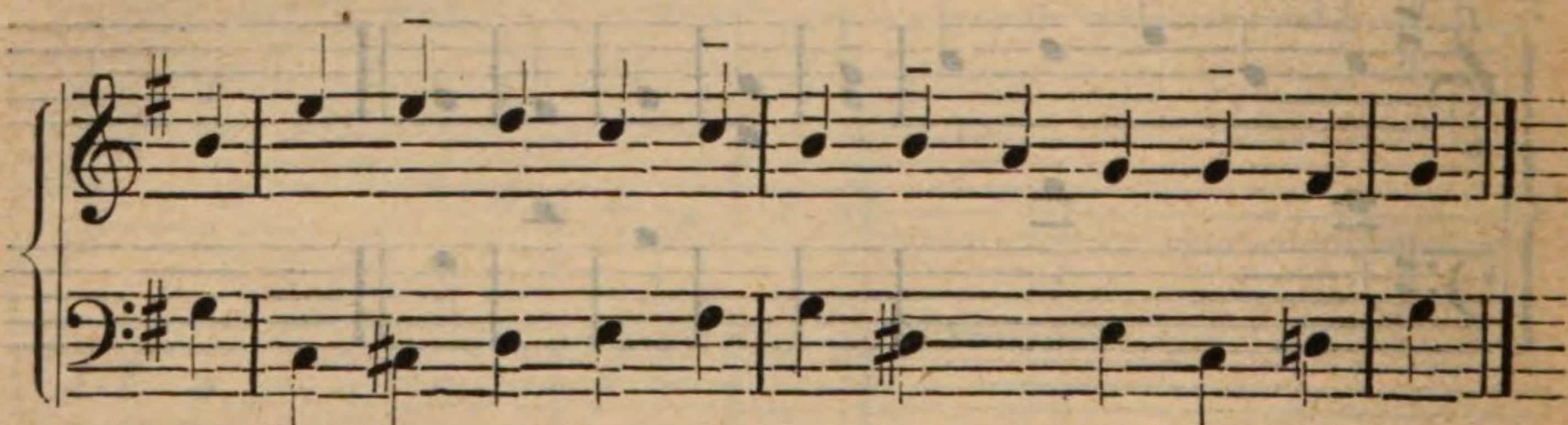
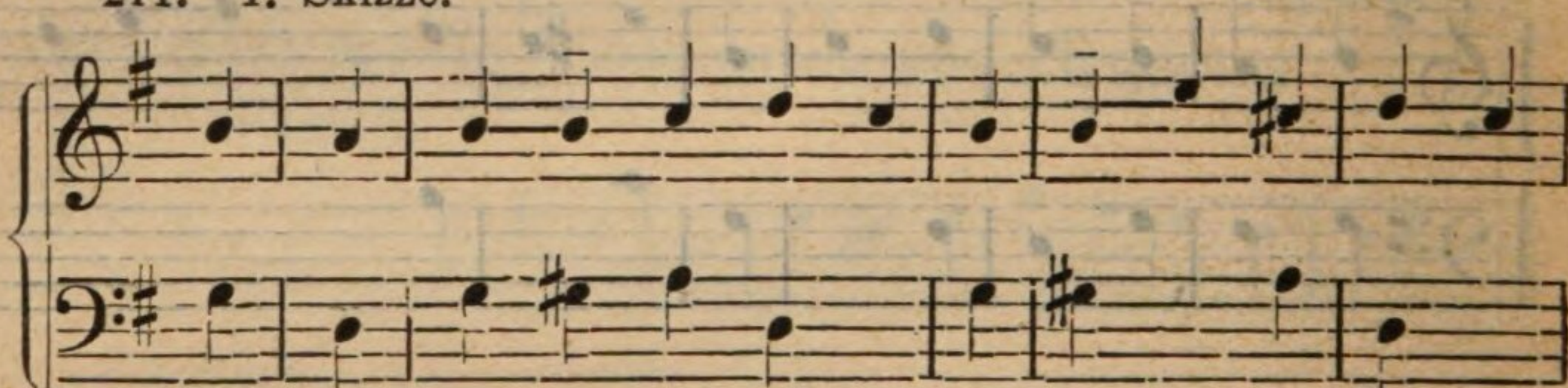


210. 2. Skizze. Figurirung.



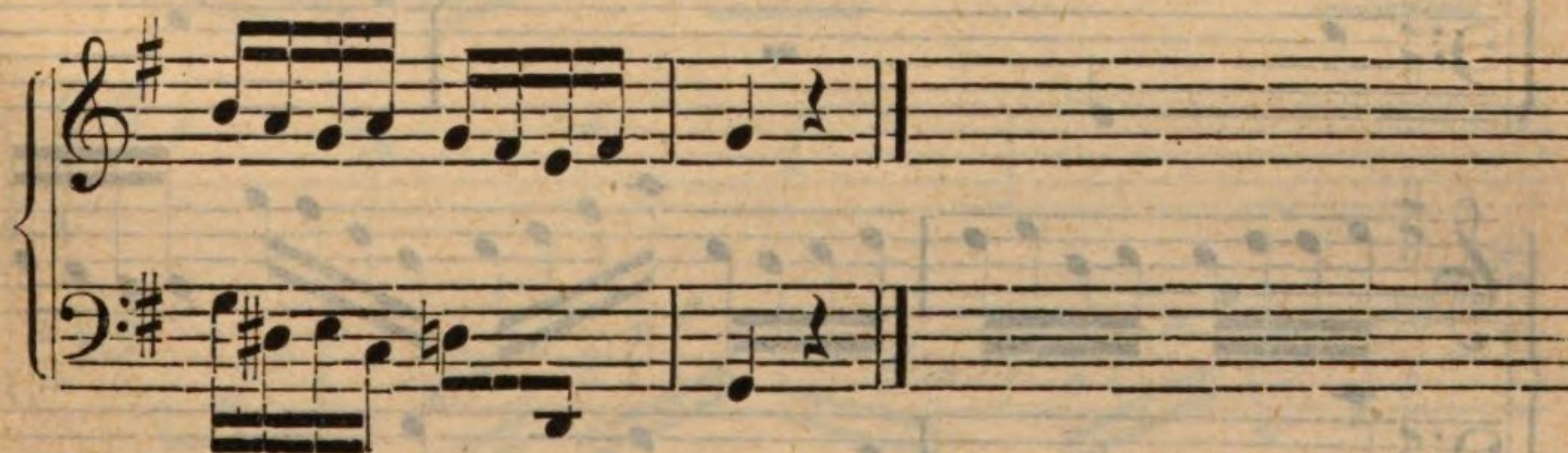
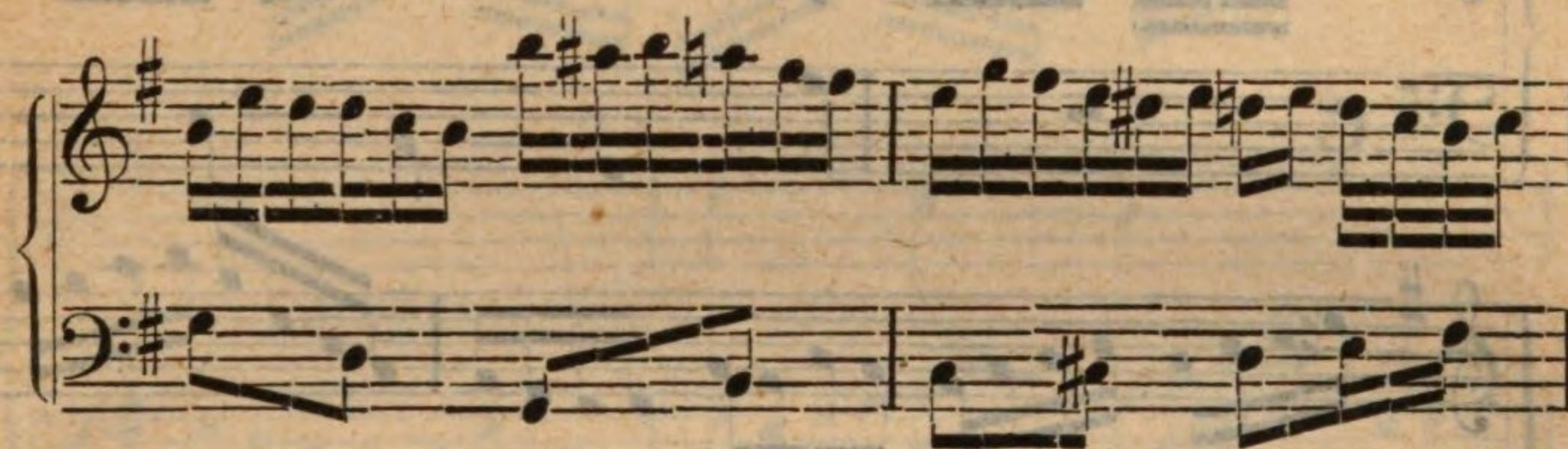
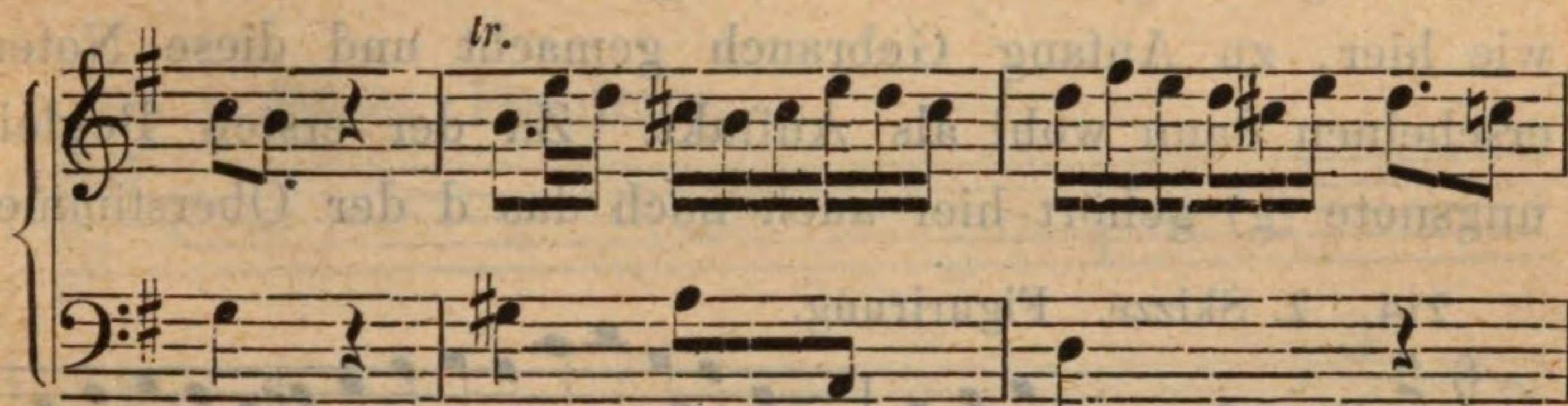


211. 1. Skizze.

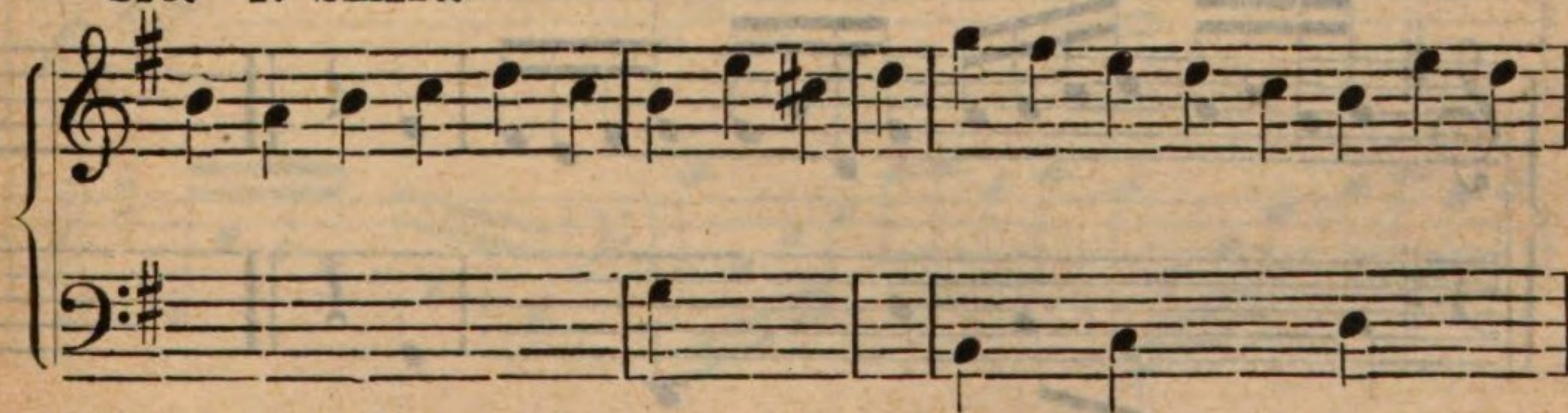


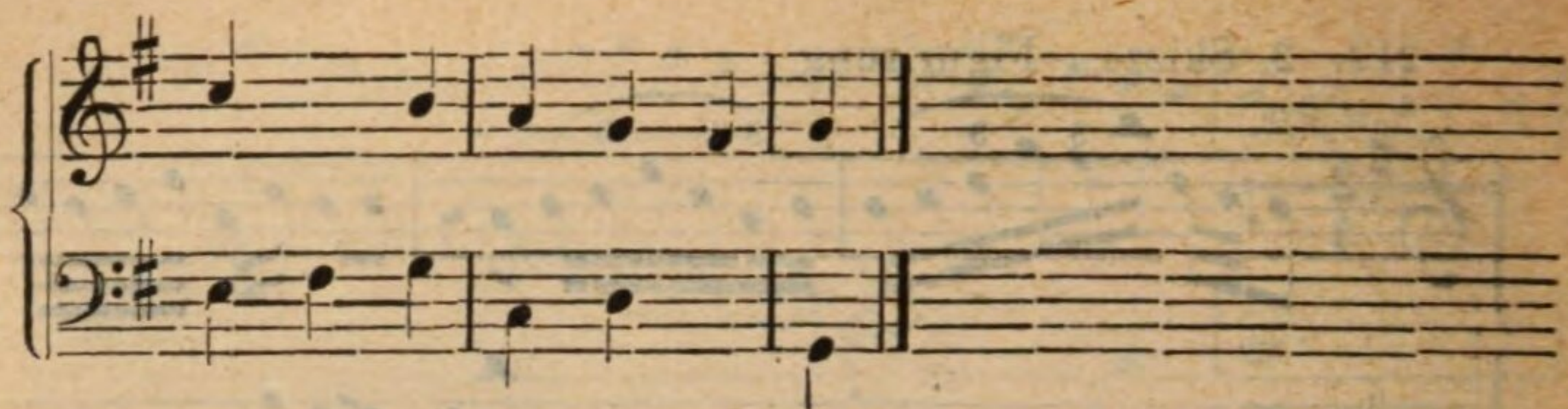
Dort zeigt sich in der Begleitung etwas Neues. Es haben nämlich einige Noten des melodischen Führers mehr als eine Note zur Begleitung erhalten. Der Deutlichkeit wegen mag man daher, wie oben geschehen, die betreffende Melodienote hinterher wiederholt setzen, oder wie man sich das sonst merken will.

212. 2. Skizze. Figurirung.



213. 1. Skizze.





Diese Skizze zeigt, dass nicht alle Noten des Führers einer Begleitung bedürfen. Häufig wird von dieser Freiheit, wie hier, zu Anfang Gebrauch gemacht und diese Noten erscheinen dann wohl als Auftakt. Zu der ersten Begleitungsnote (g) gehört hier auch noch das d der Oberstimme.

214. 2. Skizze. Figurierung.

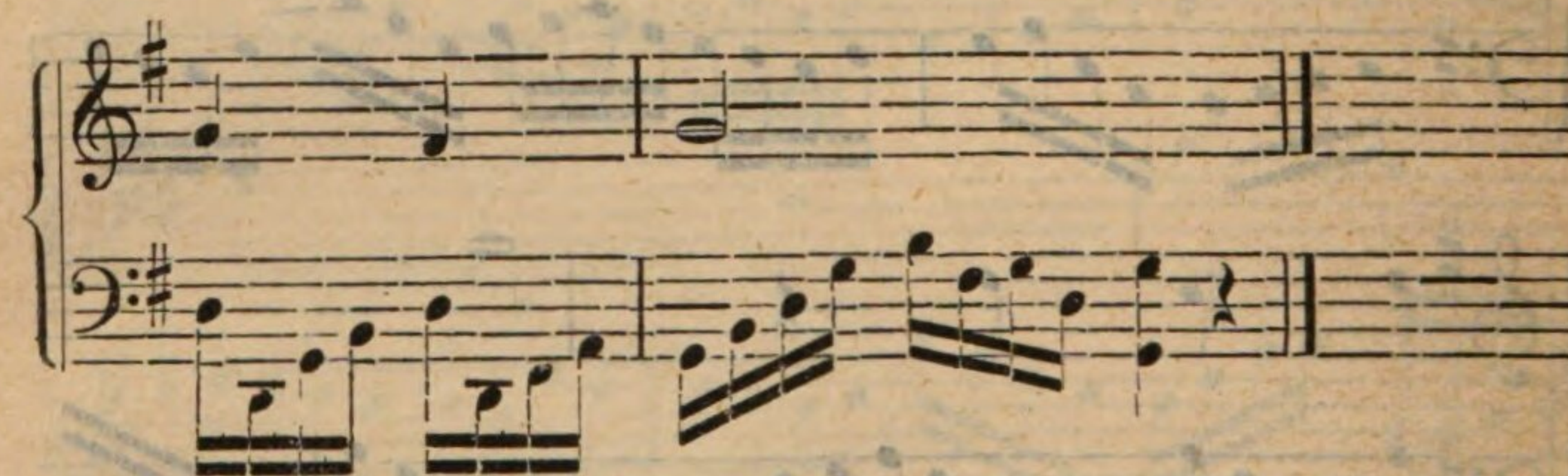
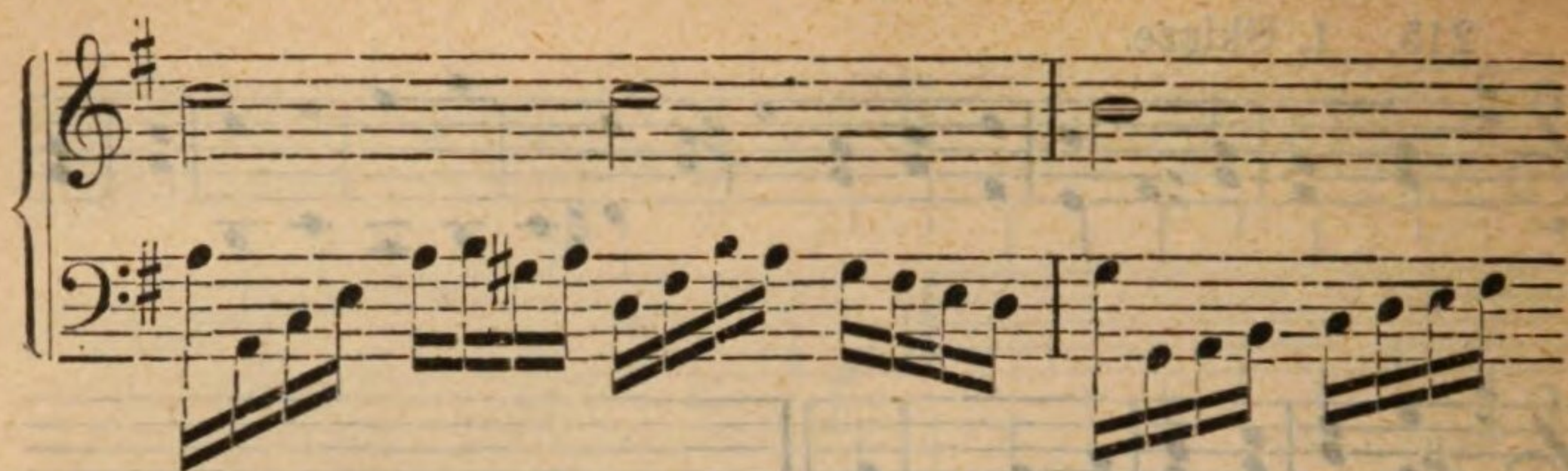


215. 1. Skizze.



216. 2. Skizze. Figurirung.





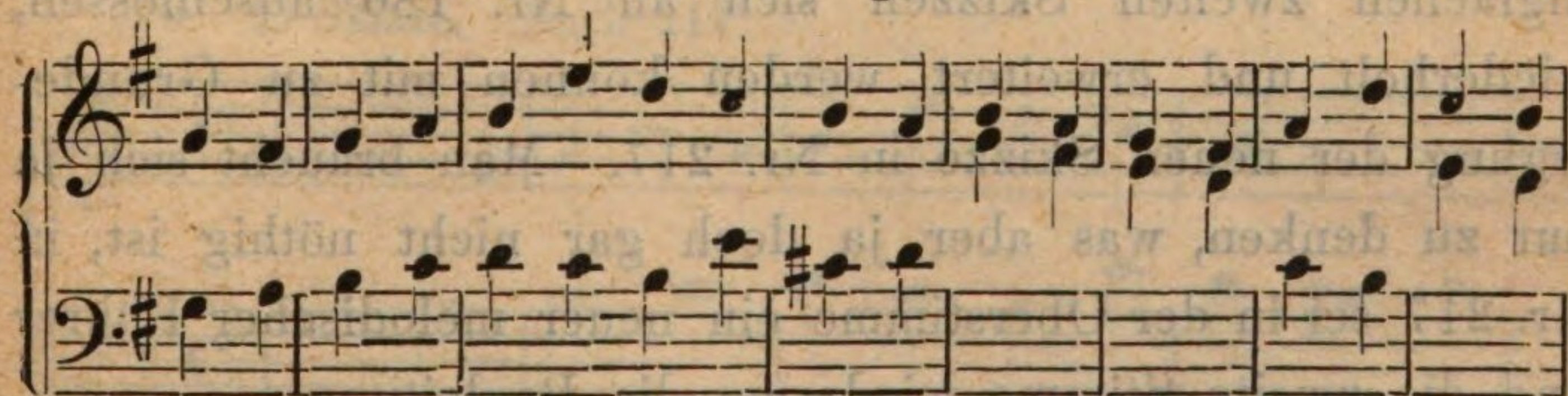
Vierzehntes Kapitel.

Der melodische Führer in der Unterstimme. Zufällige Nachahmung. Begleitung mit Octaven.

§. 36.

In allen unsern bisherigen zweistimmigen Sätzen liegt der zuerst erfundene melodische Führer (Nr. 184) in der Oberstimme und die untergeordnete Begleitung in der Unterstimme (Nr. 186.) Man kann aber auch denselben Führer — wenn es nöthig scheint, mit kleinen Aenderungen — in die Unterstimme legen, wodurch dann die zu suchende Begleitung zur Oberstimme wird, oder man setzt auch gleich Anfangs in bestimmter Absicht den melodischen Führer für die Unterstimme. Genug, die zuerst erfundene Notenreihe in Tonbildern, sei es für diese oder jene Stimme, ist und bleibt der melodische Führer. Somit liegt denn in der folgenden Skizze der Führer in der Unterstimme, weil er (Nr. 184) allererst erfunden wurde und die Oberstimme ist die begleitende, weil sie eine spätere Zuthat ist.

217. 1. Skizze nebst Taktordnung.



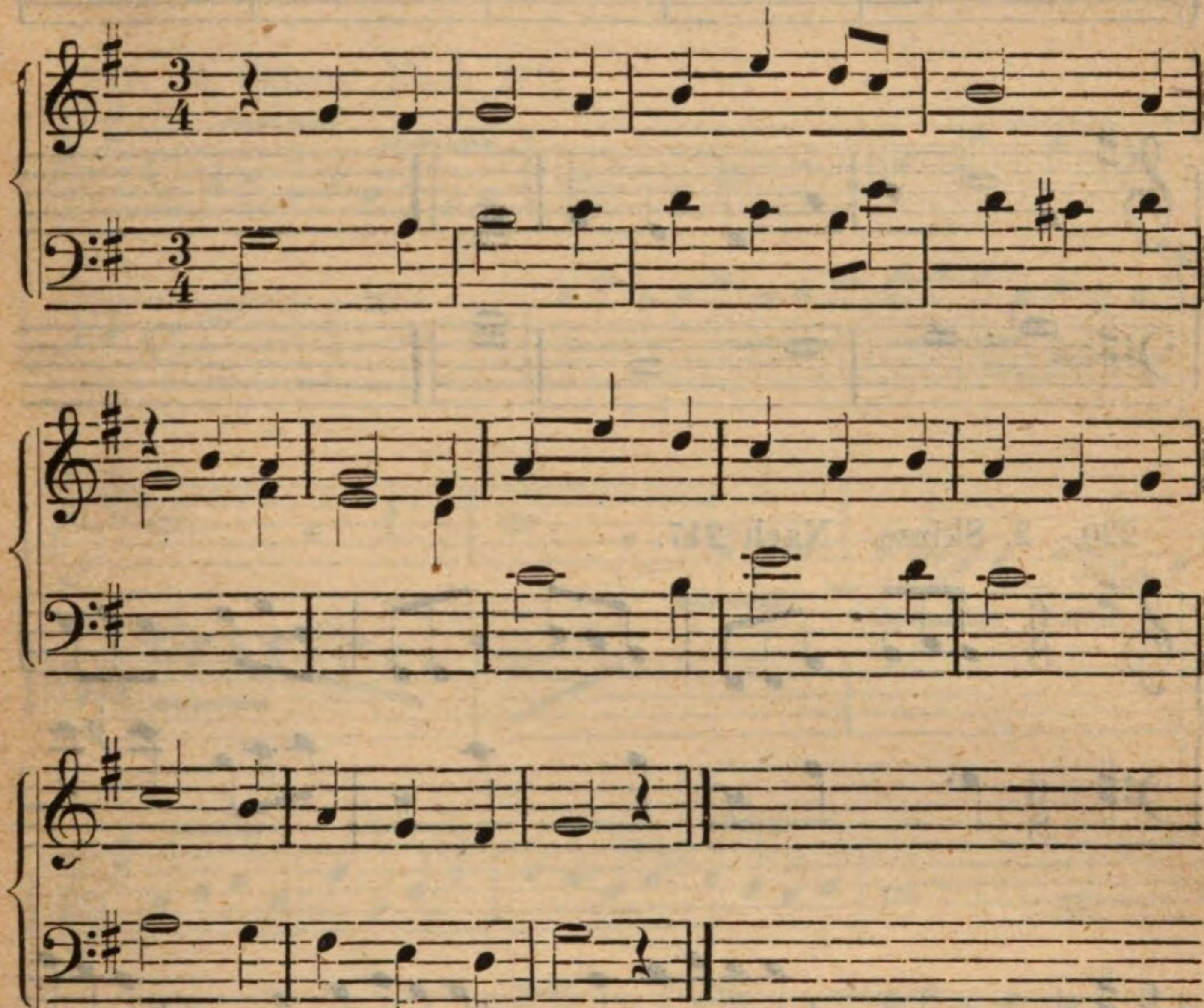


Dort ist, wie man sieht, im melodischen Führer der Unterstimme die erste Note geändert und die vorletzte neu hinzu gekommen, Beides in Rücksicht auf die Forderungen, welche die tiefere Lage mit sich bringt. Hätte man den Führer gleich Anfangs für diese Stimme gesetzt, würde er in Bezug auf jene zwei Noten auch gleich diese Gestalt angenommen haben.

Wichtiger noch ist folgende Bemerkung. Wenn man jene zwei Stimmen einzeln nach einander Dem zu Gehör bringt, der sie nicht selbst gesetzt hat; so wird er nicht mit Bestimmtheit entscheiden können, ob die obere, oder die untere Tonreihe die Hauptmelodie trägt, ja er wird wahrscheinlich die Oberstimme für die zuerst erfundene erklären. Die ersten Skizzen aller zweistimmigen Sätze tragen, wenn sie gut sind, meist diesen Charakter und es ist daher in den meisten Fällen eine absolute Unmöglichkeit, den Führer einer fremden Composition überall zweifellos festzustellen. Daraus folgt für den Schüler zunächst Zweierlei. Er muss erstens keinen geringen Werth auf seine begleitende Stimme der ersten Skizze legen; jene soll eben auch der Träger einer fließenden Melodie sein. Zweitens folgt, dass alle die verschiedenen Formen der Satzbildung, welche in den mannigfachen zweiten Skizzen sich an Nr. 186 anschlossen, wiederholt und erweitert werden können mit zu Grundlage der neuen Skizze in Nr. 217. Man braucht sich ja nur zu denken, was aber ja doch gar nicht nöthig ist, in Nr. 217 sei in der Oberstimme ein neuer melodischer Führer und die zweite Stimme wiederum die Begleitung.

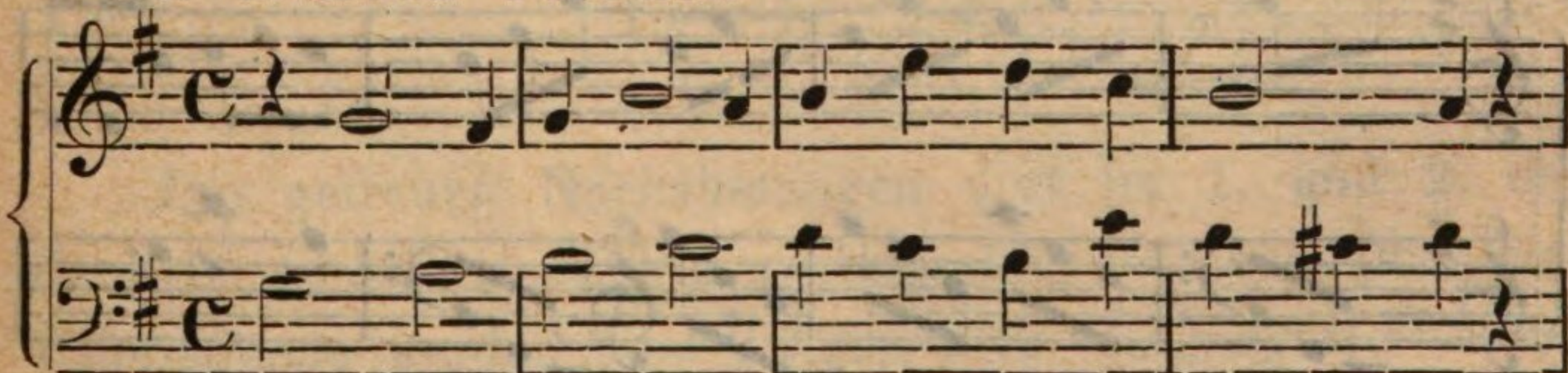
Ich kann also alle aus Nr. 217 zu bildenden Formen und Sätze dem Fleisse und Schaffenstriebe des Schülers allein überlassen. Dennoch will ich einige wenige Beispiele anfügen.

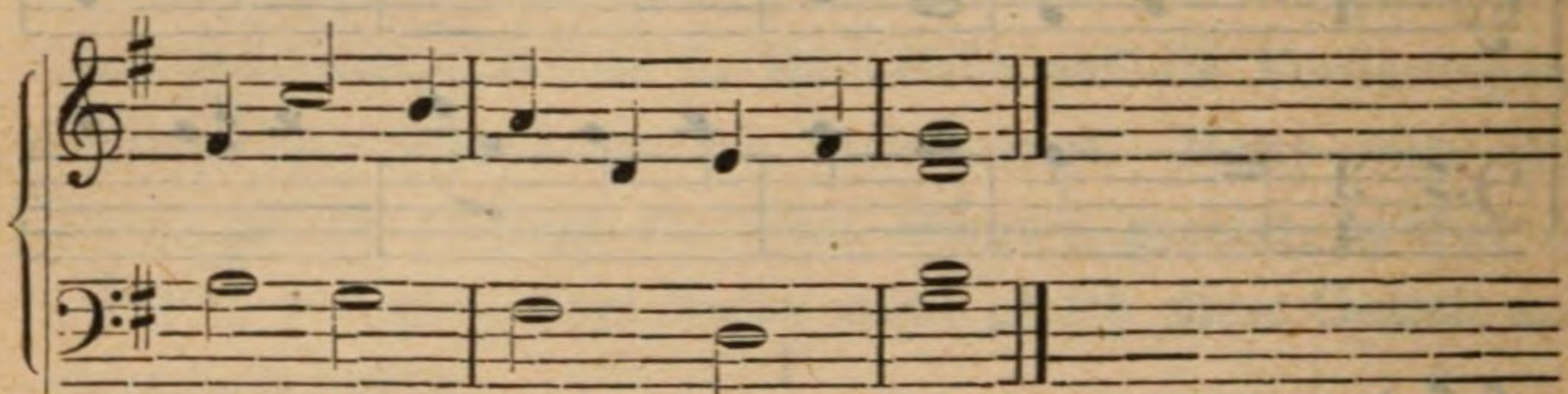
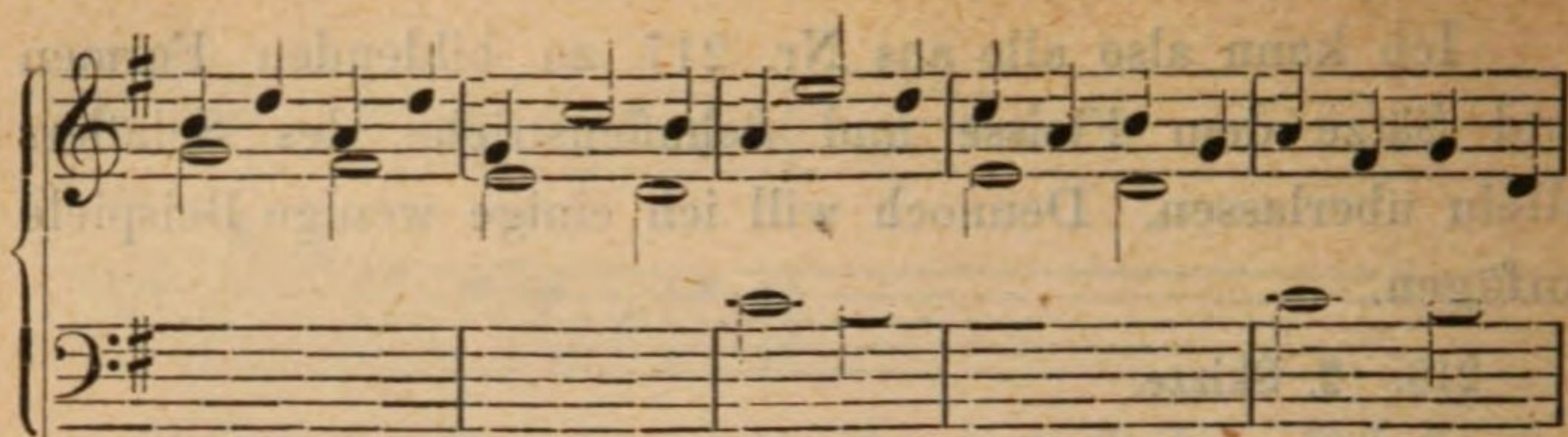
218. 2. Skizze.



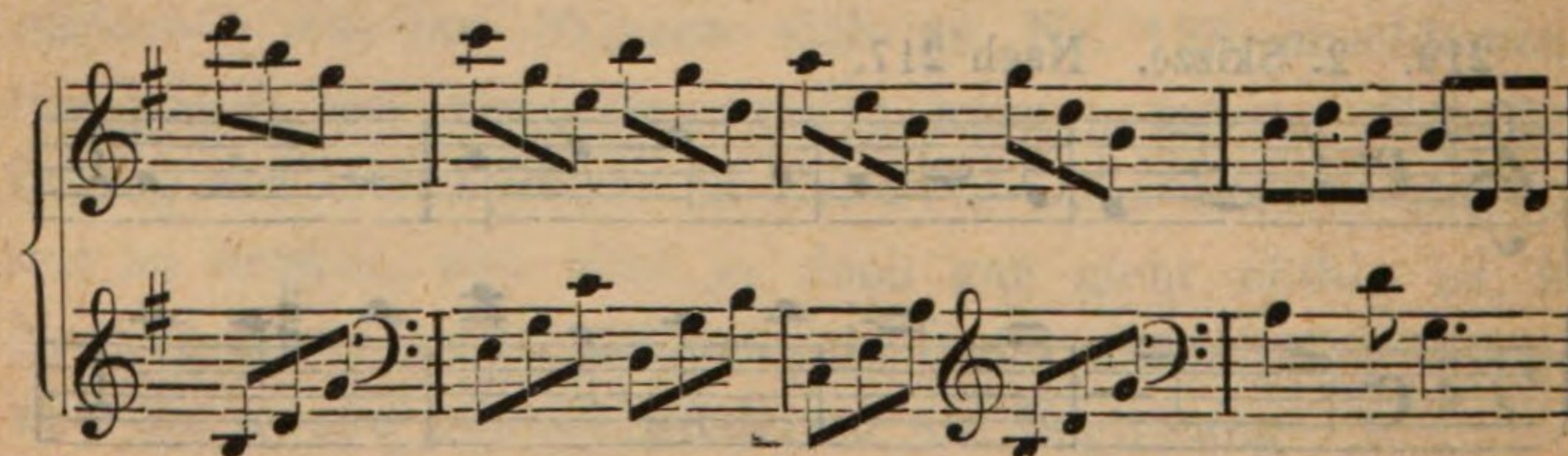
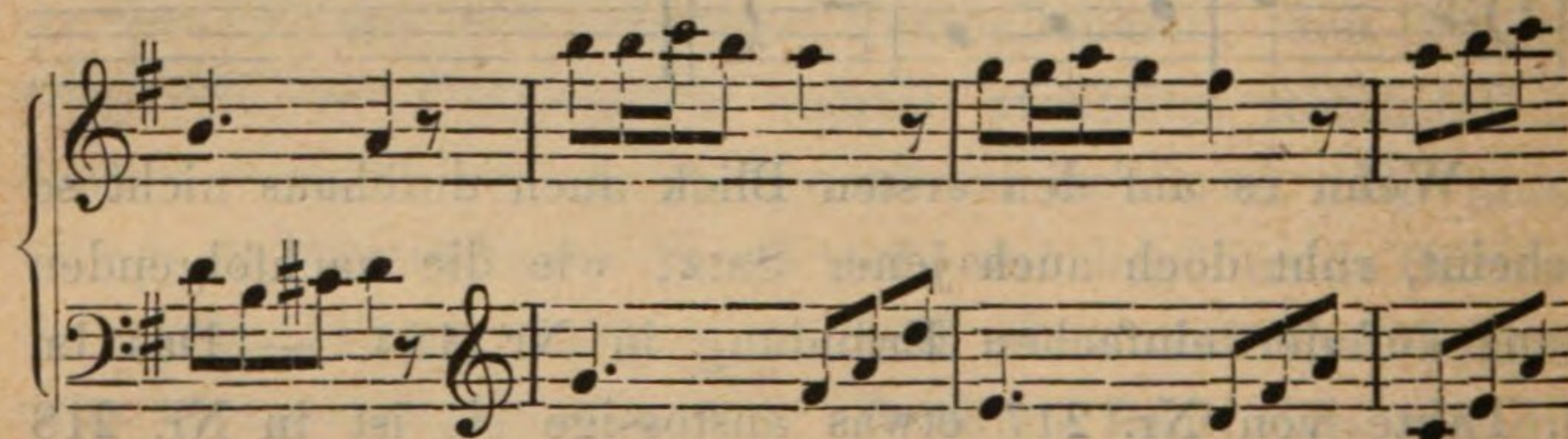
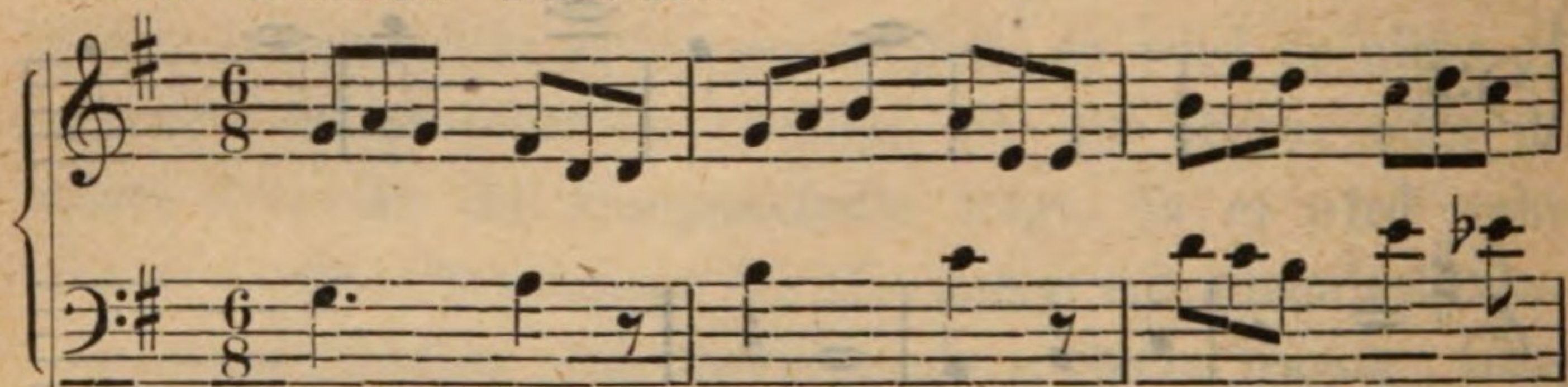
Wenn es auf den ersten Blick auch durchaus nicht so scheint, ruht doch auch jener Satz, wie die nachfolgenden ganz auf der einfachen Erfindung in Nr. 184. — Das im 4. Takte von Nr. 217 etwas anstössige cis ist in Nr. 218 zu einem wohlklingenden geworden.

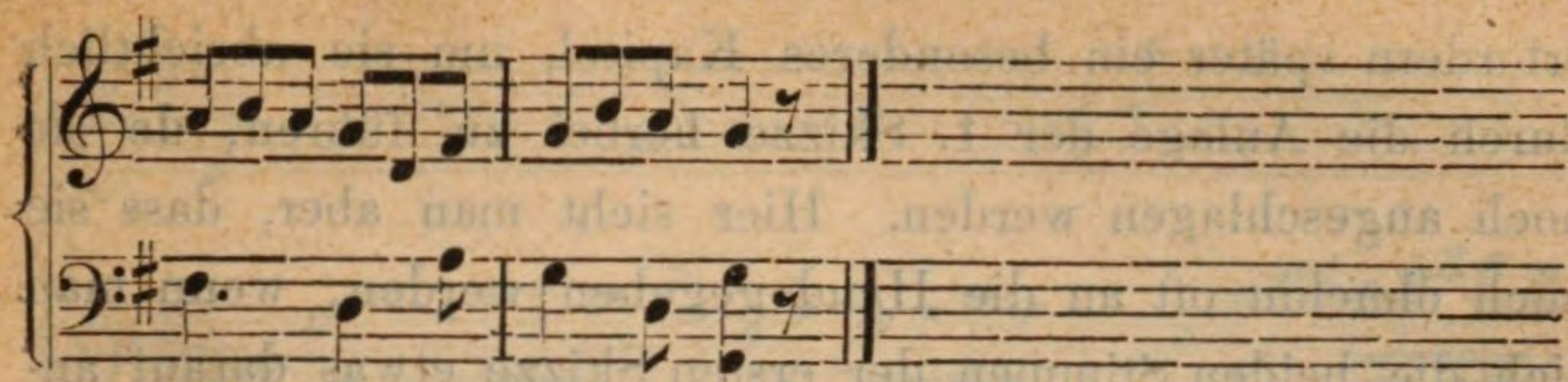
219. 2. Skizze. Nach 217.



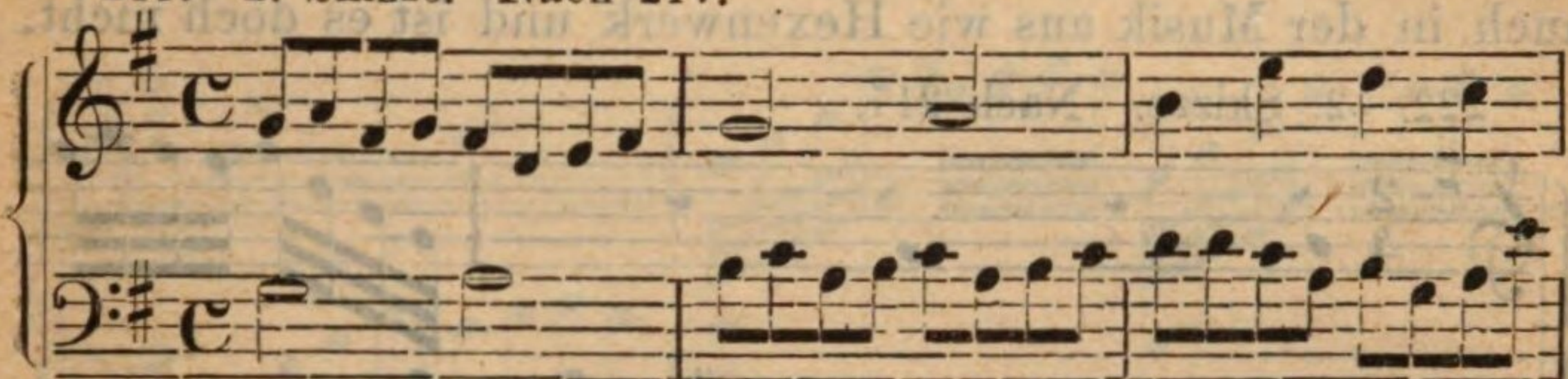


220. 2. Skizze. Nach 217.





221. 2. Skizze. Nach 217.

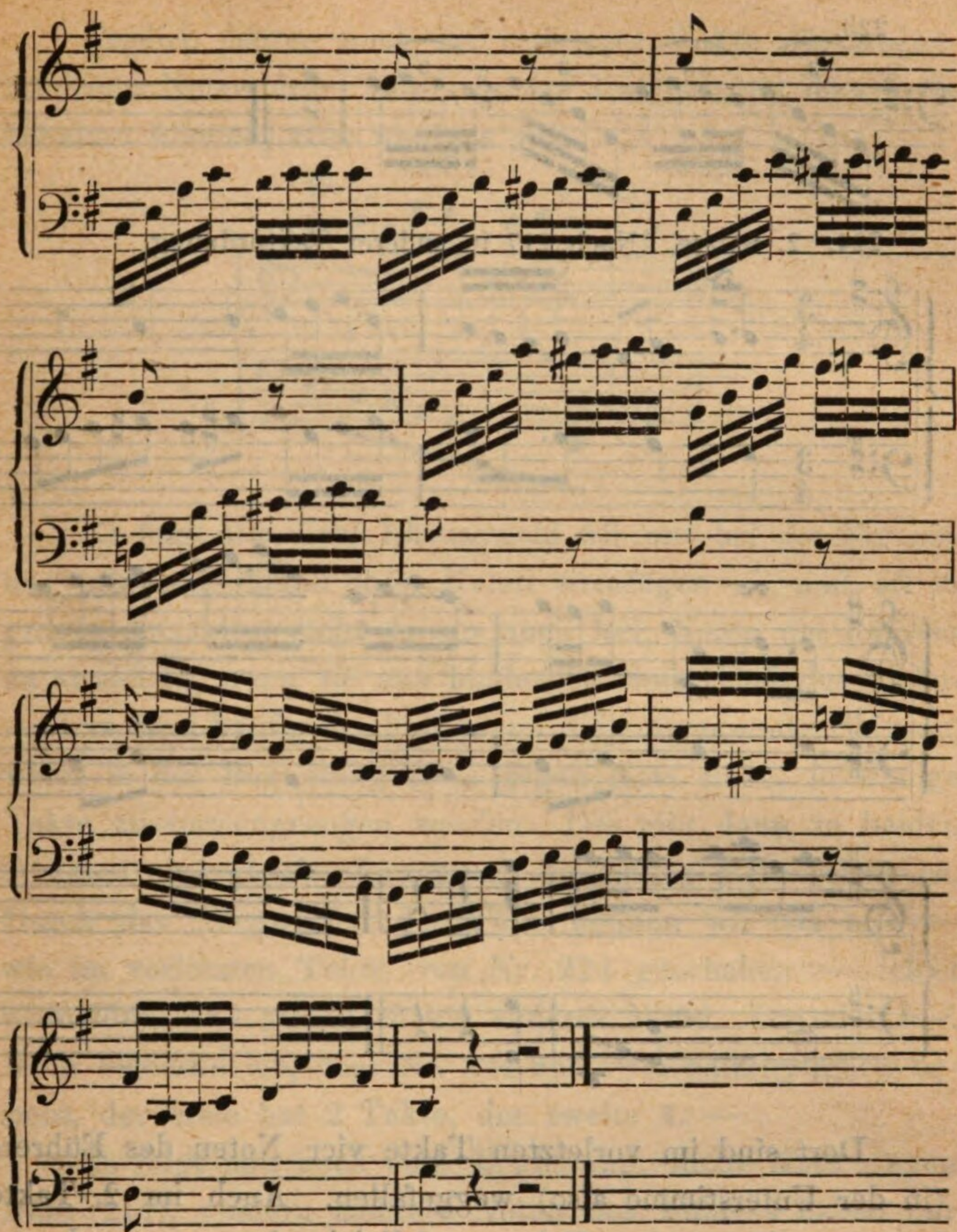


Die getreuen Nachahmungen dort im 1. und 2. und dann im 9. und 10. Takte wechselseitig zwischen Ober- und Unterstimme werden dem Schüler nicht entgangen sein. Sie

erfordern später ein besonderes Kapitel, um sie absichtlich durch die Anlage der 1. Skizze herbei zu führen, da sie hoch angeschlagen werden. Hier sieht man aber, dass sie auch ohnehin oft an die Hand gegeben werden, wenn man sich die beiden Stimmen der ersten Skizze etwas darauf ansieht und darnach die Taktordnung wählt. Manches sieht auch in der Musik aus wie Hexenwerk und ist es doch nicht.

222. 2. Skizze. Nach 217.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, particularly in the bass line, which often move in parallel motion. The treble line is more melodic, featuring eighth and sixteenth notes. The overall texture is busy and rhythmic, typical of a sketch for a more complex piece.



Dort sind im 7. Takt zwei Noten der 1. Skizze (217) geändert. Wo man nicht aus besondern Gründen an die erste Skizze gebunden ist, stehen uns Aenderungen selbstredend allemal frei. Wer will es wehren, so viel uns beliebt, die bessernde Hand anzulegen? Dann will ich hier noch andeuten, dass mit denselben Noten sich diese Figur dort ganz durchführen lässt:



Freilich hätten auch im vorletzten Takte die wegge-
worfenen Noten des Führers in der Unterstimme ihre Stelle
behalten können, aber weniger gut:

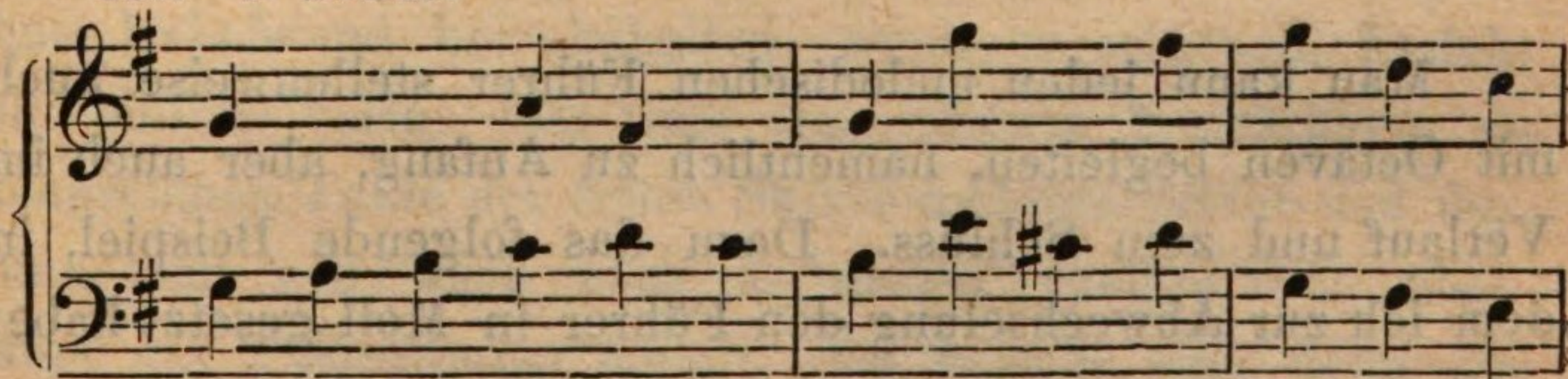
226.

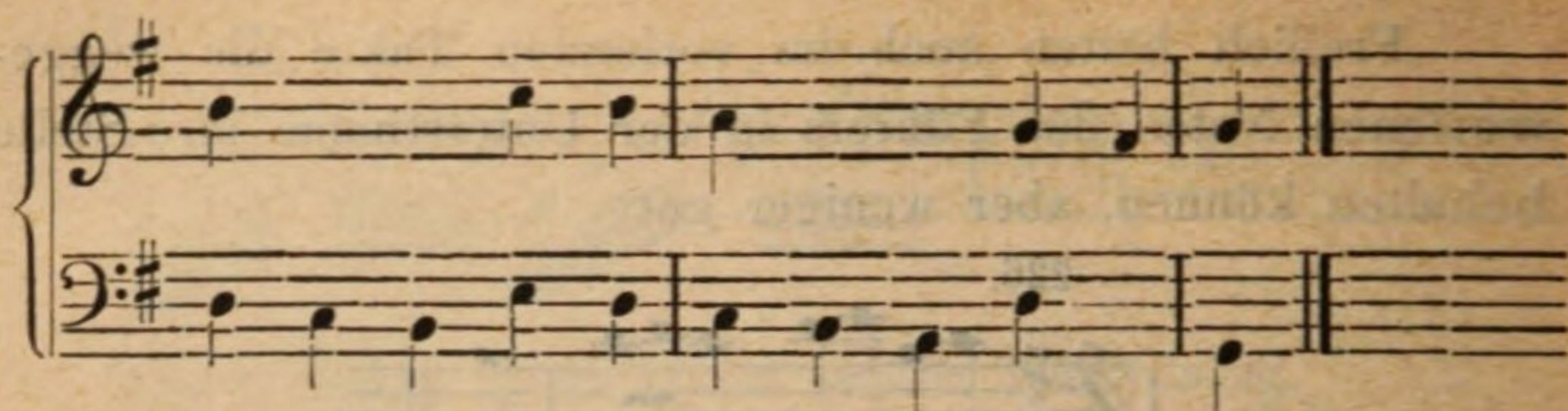


Es folgt also dies: Ebensowohl wir uns bei der Figurir-
ung erlauben, dem Führer Noten zuzufügen — und oft in
grosser Anzahl — steht es uns auch frei, Noten des Führers
zu streichen, wenn sie uns hinderlich sind. Und das ist be-
sonders dann häufig der Fall, wenn diejenigen ersten Skizzen,
worin in der Begleitung Note gegen Note steht, in wenige
Takte zusammengezogen werden. Das gibt dann in beiden
Stimmen eine gleiche Bewegung, die häufig nicht schön ist.
Durch das Wegwerfen der Töne können wir das also —
wie im vorletzten Takte von Nr. 224 geschehen — leicht
vermeiden. Es gibt noch ein anderes Mittel. Davon später.
Noch bemerke ich, dass Nr. 224 aus zwei Satzrhythmen be-
steht, der erste hat 2 Takte, der zweite 4. —

Es folgt nun noch eine Begleitung, nicht Note gegen
Note (217), sondern mehrere Noten des Führers haben nur
eine Begleitungsnote, wie es in Nr. 201 und weiter auch der
Fall ist.

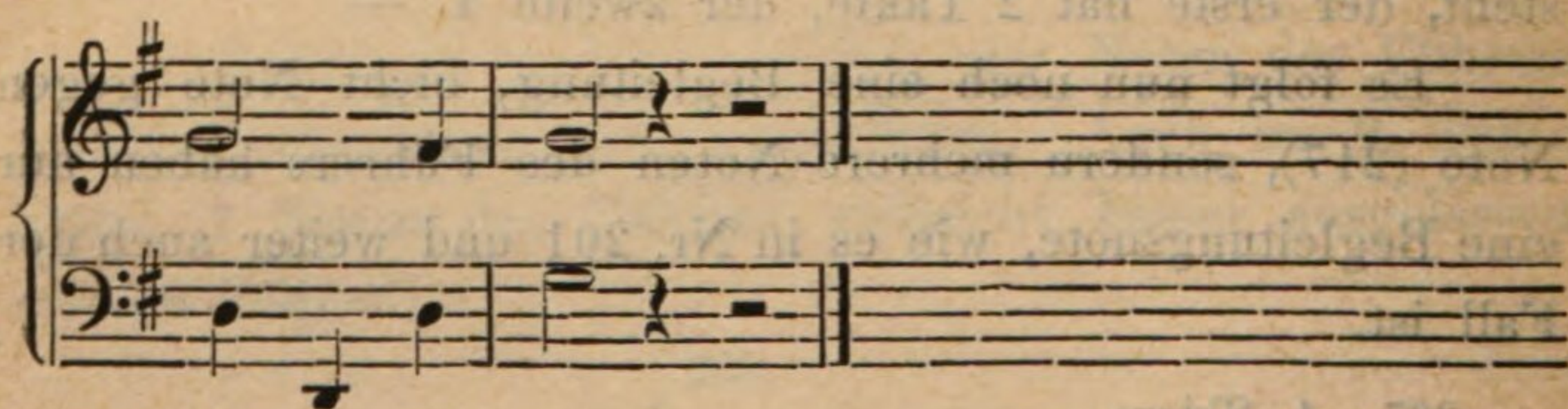
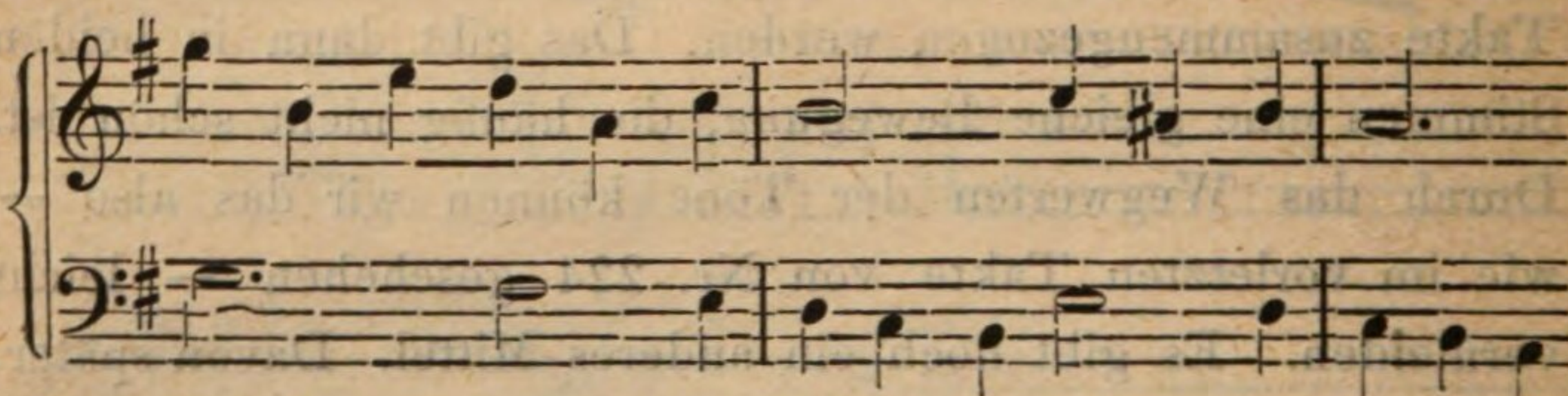
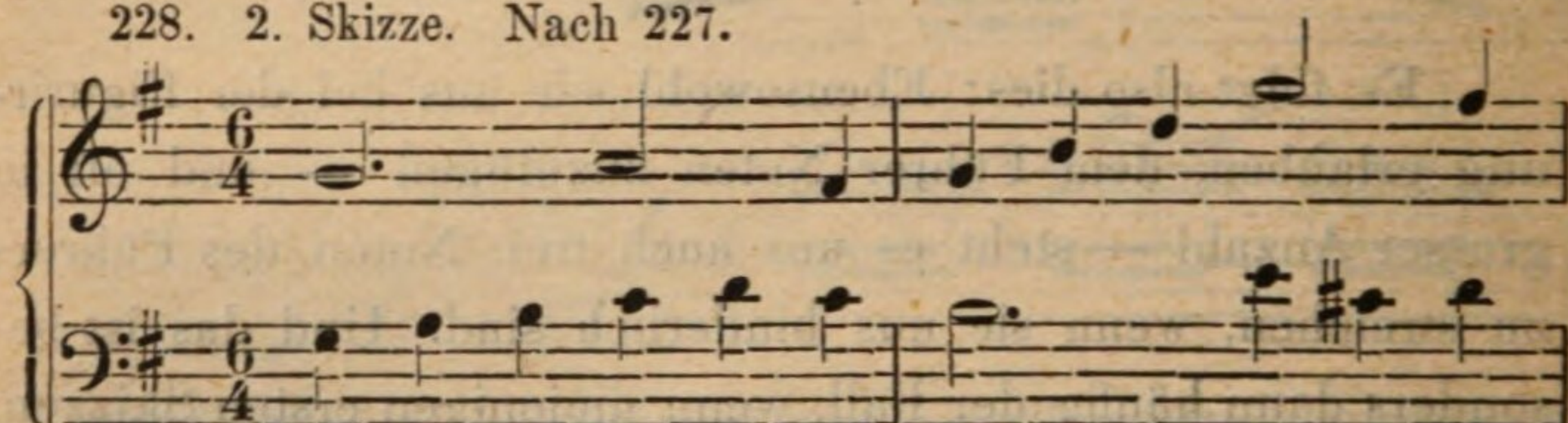
227. 1. Skizze.





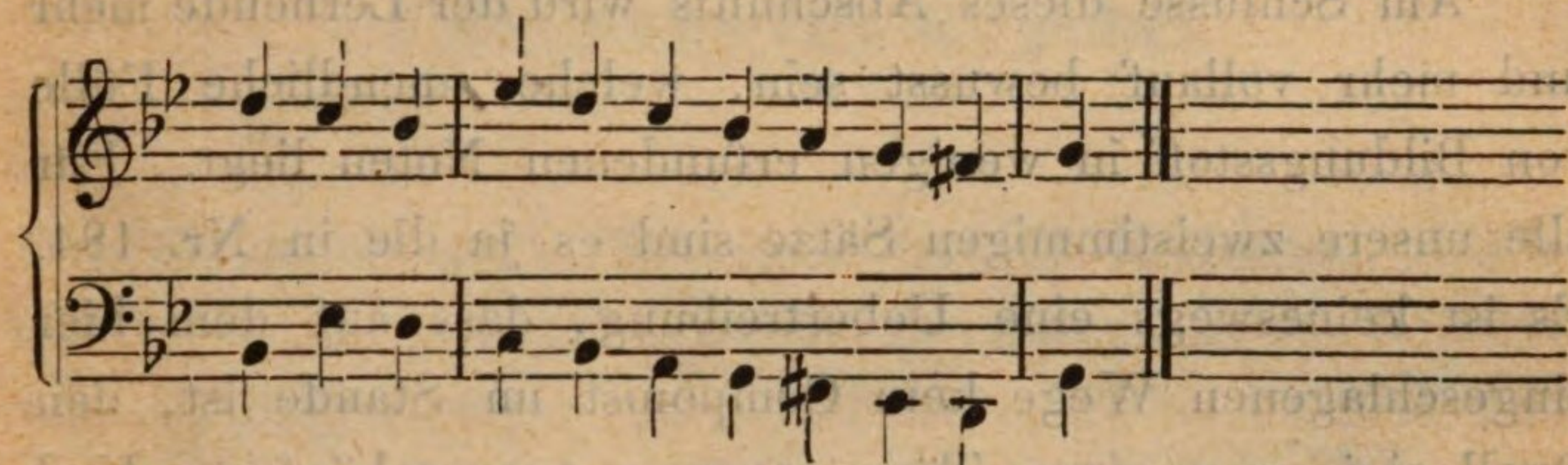
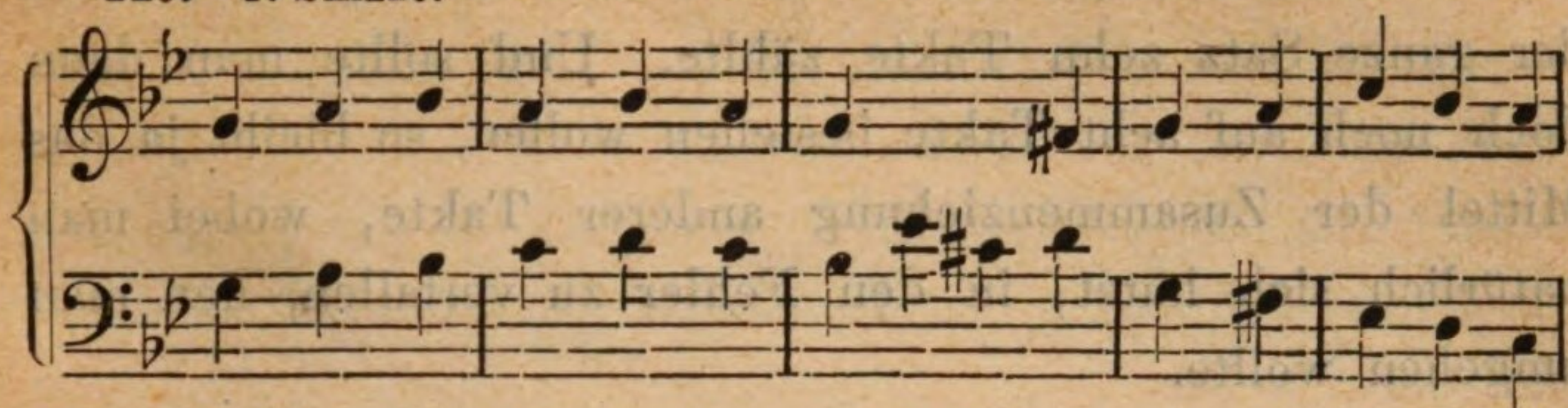
Der Führer hat im vorletzten Takte wieder eine kleine Aenderung erfahren, denen fast alle Führer unterworfen sind, welche ursprünglich für die Oberstimme geschrieben sind.

228. 2. Skizze. Nach 227.

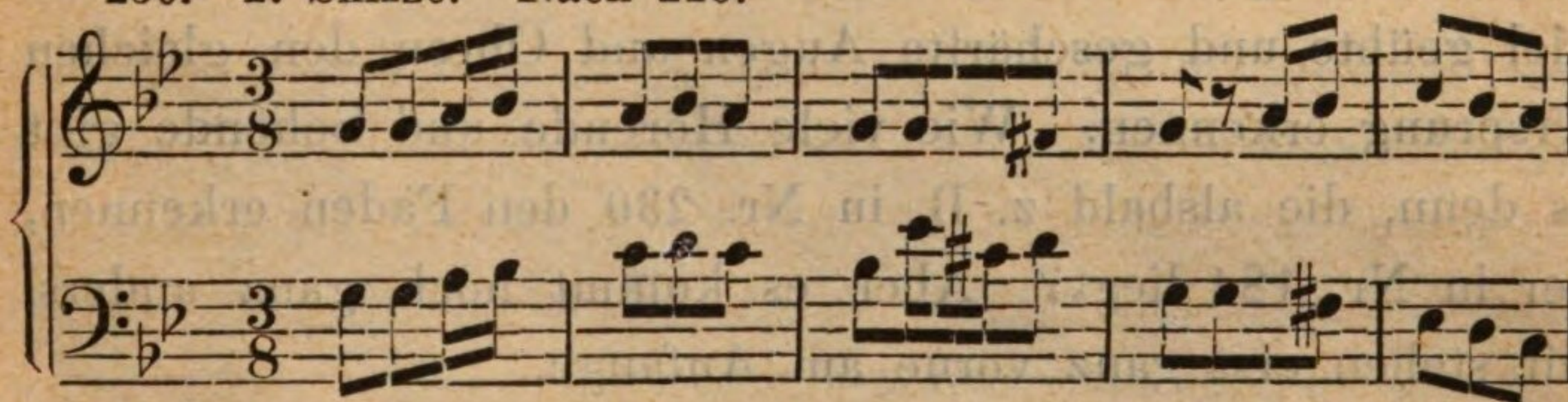


Man kann jeden melodischen Führer stellenweise auch mit Octaven begleiten, namentlich zu Anfang, aber auch im Verlauf und zum Schluss. Dazu das folgende Beispiel, in dem ich zur Abwechslung den Führer in Moll gesetzt habe:

229. 1. Skizze.



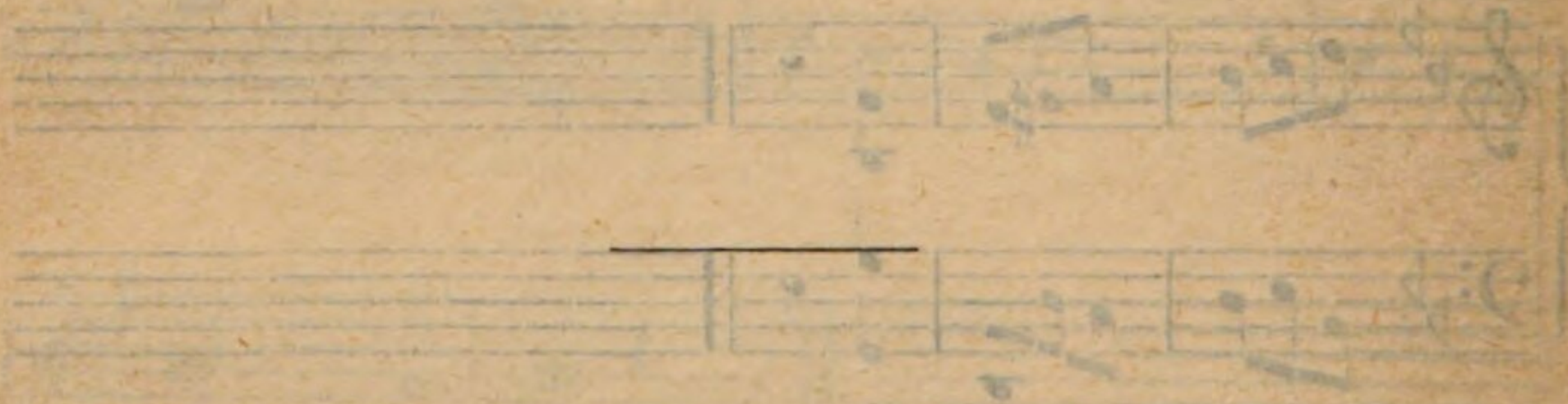
230. 2. Skizze. Nach 229.



Hier sind wiederum aus dem oben angegebenen Grunde im vorletzten Takte mehrere Noten der ersten Skizze verworfen. Das dort versprochene Mittel, alle Töne des Führers ohne Uebelstand beizubehalten, wenn es sein soll, besteht sehr einfach darin, dass man von solchem missfälligen, zu notenreichen Takten der ersten Skizze mehrere bildet und das, wenn man will, auch noch an andern Stellen thut, überhaupt die Taktordnung ändert. So könnte man denn aus

dem vorletzten Takte der 1. Skizze drei bilden, sodass dann der ganze Satz zehn Takte zählte. Und sollte man dann doch noch auf acht Takte bestehen wollen, so bleibt ja das Mittel der Zusammenziehung anderer Takte, wobei man natürlich sich hütet, in den Fehler zu verfallen, den man umgehen wollte.

Am Schlusse dieses Abschnitts wird der Lernende mehr und mehr vollauf bewusst sein, welche unendliche Fülle von Bildungstoff in wenigen erfundenen Noten liegt. Für alle unsere zweistimmigen Sätze sind es ja die in Nr. 184. Es ist keineswegs eine Uebertreibung, dass auf dem hier eingeschlagenen Wege kein Componist im Stande ist, den Quell einiger wenigen Töne je ganz zu erschöpfen. Und diese Bildungen können alle so beschaffen sein, dass nur viel geübte und geschärfte Augen und Ohren den gleichen Ursprung erkennen. Wie viele Hörende und Sehende gibt es denn, die alsbald z. B. in Nr. 230 den Faden erkennen, der in Nr. 184 liegt? Aber es kommt noch ganz anders, wir stehen erst ganz vorne am Anfange.



Hier sind wiederum aus dem oben angegebenen Grunde im vorletzten Takte mehrere Noten der ersten Skizze vorhanden. Das dort veraprobirte Mittel, alle Töne des Faders ohne Uebelstand beizubehalten, wenn es sein soll, besteht sehr einfach darin, dass man von solchen inbilligen, zu notenreichen Takte der ersten Skizze mehrere bildet und dass wenn man will, auch noch an andern Stellen thut, über hängt die Fakturierung. So könnte man denn aus

Fünfzehntes Kapitel.

Der zweistimmige Satz mit Ausfüllstimmen. Nachspiel für die Orgel. J. Chr. H. Rink. Einiges über die Sonatenform. Polyphone und homophone Schreibweise. Unter- und Ueberbauung.

§. 37.

Wir wollen nun zusammen in unserer Weise und mit den gewonnenen Mitteln ein etwas grösseres Tonstück bilden und zwar ein Nachspiel (Postludium) für das Rieseninstrument, die Orgel. Der melodische Führer auch hierzu liesse sich ganz aus dem in Nr. 184 erfundenen bilden. Die sogenannte thematische Arbeit würde uns dazu mehr als hinreichenden Stoff nicht nur zu einer, nein zu Hunderten solcher Compositionen liefern. Doch darüber später. Wir verlassen also hier jene Quelle und bilden, gemäss früherer Anleitung, einen neuen melodischen Führer und zwar für die Oberstimme. Wir wissen, dass wir ihn auch für die Unterstimme hätten entwerfen können. Also:

231. 1. Skizze. Melodischer Führer für die Oberstimme.





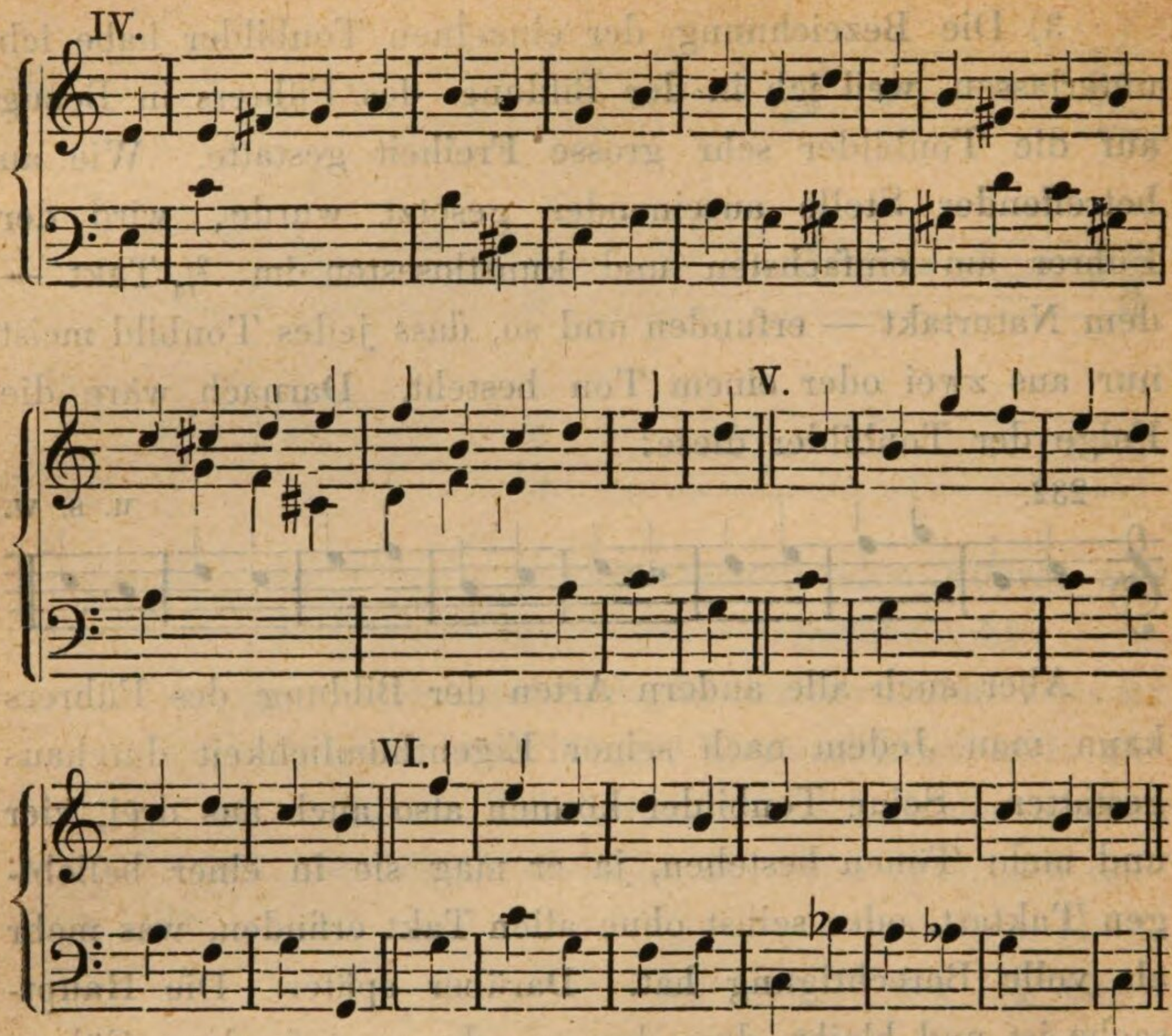
Einige Bemerkungen zu dem vorstehenden Führer zur Recapitulation und Anknüpfung neuer Gesichtspunkte.

1) Neu ist hier die Abtheilung in Satzrhythmen. Dies ist bei mehrern Rhythmen und längern Compositionen stets anzurathen. Damit ist die Taktordnung innerhalb der Rhythmen noch frei, aber die Modulation ist schon innerhalb derselben nicht zu verkennen. Der I. Rhythmus hat einen Halbschluss in C, der II. einen Ganzschluss in C, der III. einen Ganzschluss in G, der IV. beginnt in e-Moll und schliesst mit einem Halbschluss in C, wenn man will durchwandert er e-Moll, a-Moll, d-Moll und C-dur; der V. und VI. Rhythmus sind Wiederholungen des I. und II. Rhythmus.

2) Der melodische Führer hat also in kleinem Rahmen ganz den üblichen sogenannten Sonatenbau, der in grössern Tonsätzen selten ausser Acht gelassen wird. Darnach bilden hier der I. und II. Rhythmus die Thema-Gruppe, der III. Rhythmus die Gesangs-Gruppe — am Schlusse derselben steht in der Regel ein Wiederholungszeichen —, der IV. Rhythmus enthält die Modulations-Gruppe; der V. und VI. die Wiederholungs-Gruppe oder die Recapitulation, in der die Gesangs-Gruppe, bei vollständiger Sonatenform in die Tonart der Tonica (hier C-dur) versetzt, den Schluss bildet. Unsere 1. Skizze zeigt also eine treue, aber abgekürzte Sonatenform. Darüber später Ausführliches.

3) Die Bezeichnung der einzelnen Tonbilder habe ich unterlassen, weil ich in der Bildung des Führers in Bezug auf die Tonbilder sehr grosse Freiheit gestatte. Wie an betreffender Stelle auseinander gesetzt wurde, wird der Führer am einfachsten und kunstlosesten im $\frac{2}{4}$ Takt — dem Naturtakt — erfunden und so, dass jedes Tonbild meist nur aus zwei oder einem Ton besteht. Darnach wäre die Folge der Tonbilder diese:



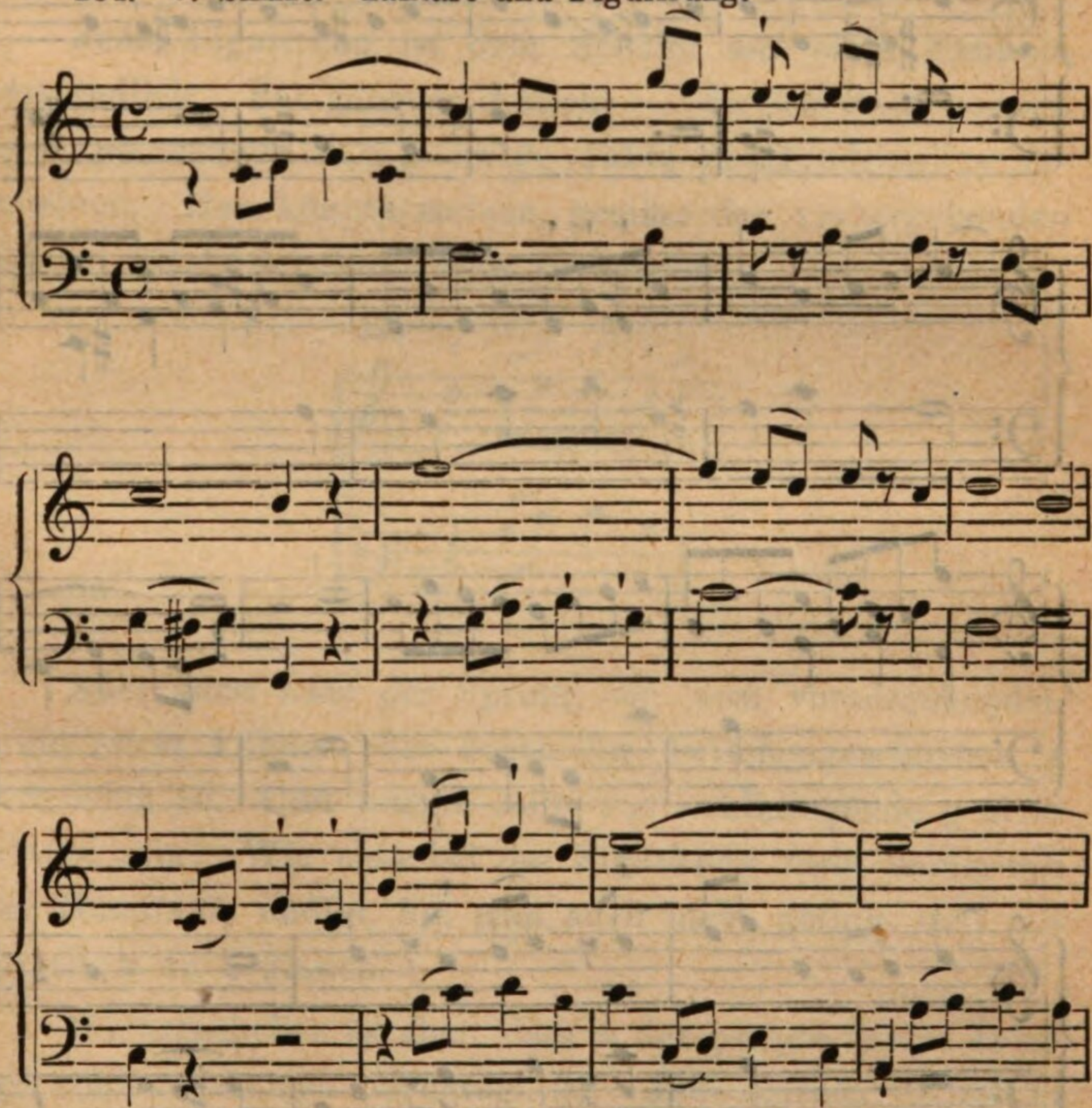


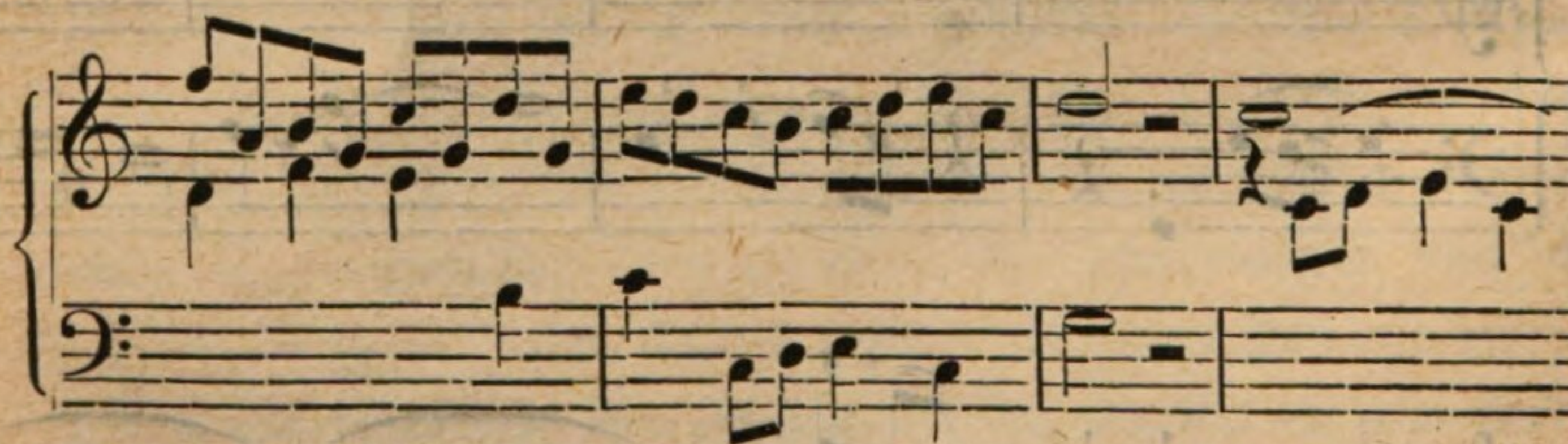
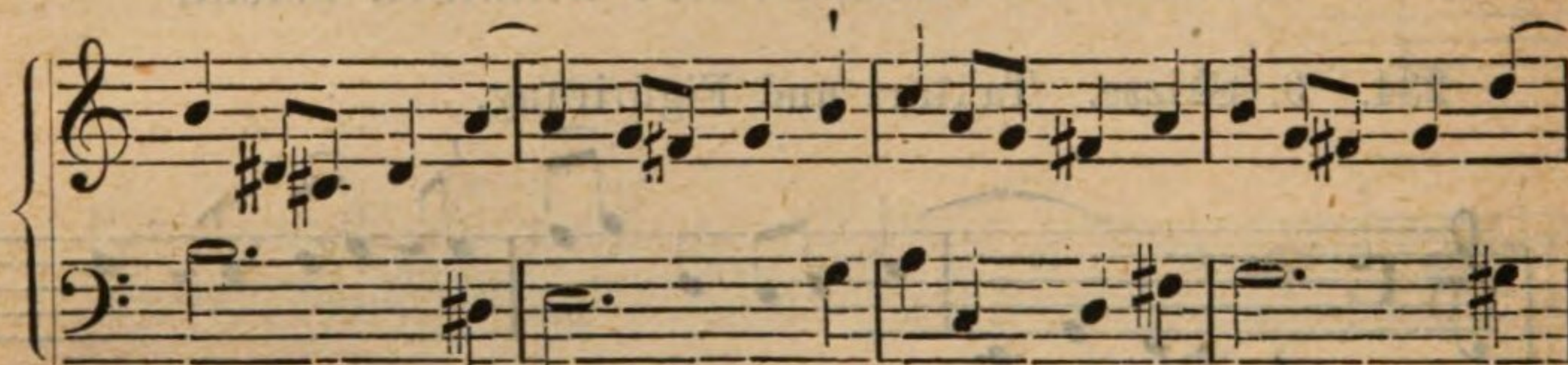
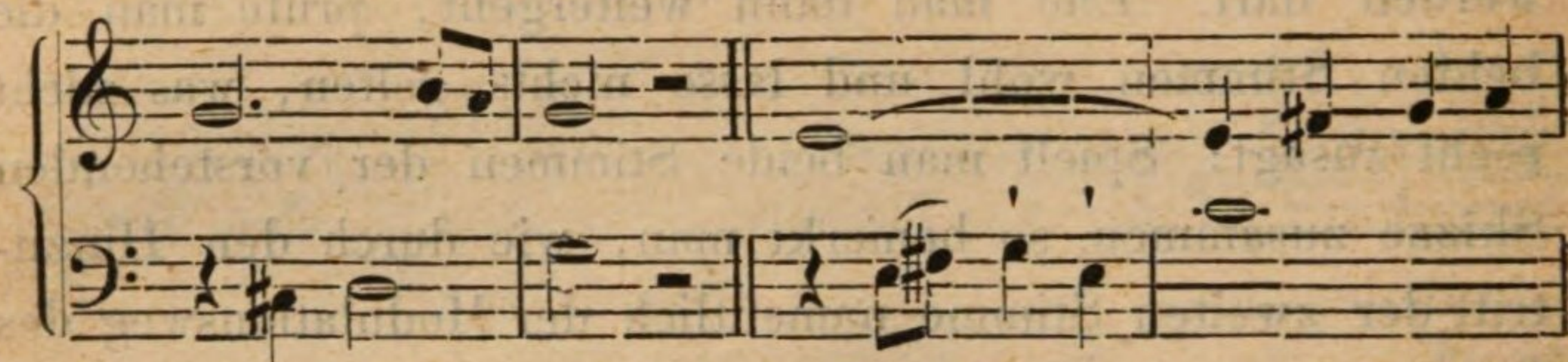
Durch die Taktordnung — nach der Begleitung 'gesetzt — haben also die sechs Rhythmen nach einander erhalten 4, 4, 8, 12, 8 Takte. Der letzte Rhythmus hat dadurch einen erweiterten Schluss von 4 Takten erhalten — der 4. Takt ist zugleich wieder der 1. und zählt also doppelt, — dass die letzten 6 Noten der Unterstimme sich zu einem kurzen Führer erhoben haben, sodass dort die Oberstimme von da ab Begleitung ist. Die Takte zeigen alle eine gewisse regelmässige Vertheilung der Noten, meist enthalten sie deren 2, oder 4. Meist zeigt die Begleitung Note gegen Note. Ausnahmen sind nur im 2. Takte, im 10. und 11. (wo das obere e zwei Noten zur Begleitung und darum hinterher doppelt gesetzt wurde) im 15., im 17. und 18. und dann noch einige Stellen im V. und VI. Rhythmus.

Dann will ich in Bezug auf die Begleitung eine nicht

unwichtige Bemerkung hier anschliessen, dass nicht selten im Führer Noten vertauscht werden zu Gunsten einer bessern Führung der begleitenden Stimme, was ja stets dann erlaubt sein muss, wenn der Führer uns aus irgend einem Grunde nicht den Zwang auferlegt, dass nichts an ihm geändert werden darf. Ehe man dann weitergeht, prüfe man die beiden Stimmen wohl und lasse nichts gelten, was nicht recht zusagt: Spielt man beide Stimmen der vorstehenden Skizze zusammen, so bemerkt man, wie durch den Hinzutritt der zweiten Stimme namentlich der Modulationsweg des Führers in voller Deutlichkeit sich kenntlich macht.

234. 3. Skizze. Taktart und Figurirung.







Jene Figurirung ist dem Schüler auf allen Punkten verständlich. Bei genauer Ansicht — die ich stets voraussetze — möchte das g im 9. Takte als Eindringling erscheinen. Man könnte meinen, gemäss der vorhergehenden Skizze müsste der Takt etwa so heissen:

235.



Aber dann wäre der Sprung von dem vorhergehenden c ein etwas kühner, der durch das zwischengeschobene g vermieden ist. Und warum sollte das wohlklingende g nicht erlaubt sein? Wie man bei der Figurirung nicht immer mit der Hauptnote endigt, hat man auch nicht nöthig stets mit derselben zu beginnen.

Hervorzuheben ist aber, dass in der ganzen Skizze keine der beiden Stimmen bevorzugt ist. Jede kommt — wie in einem lebendig fortschreitenden Drama — alsbald wieder

zu Worte, während die andere zuhört, oder das Gesagte beifällig mit gleichen Worten unterstützt. Man nennt das die polyphone Schreibweise im Gegensatz zur homophonen, wo eine und dieselbe Stimme durchgehends die Hauptrede führt. Die Polyphonie eignet sich ganz besonders für Orgelsätze und für alle Tonstücke, welche mehr deutsche Gedicgenheit, als leichte Gefälligkeit und allgemeine Verständlichkeit anstreben.

§. 38.

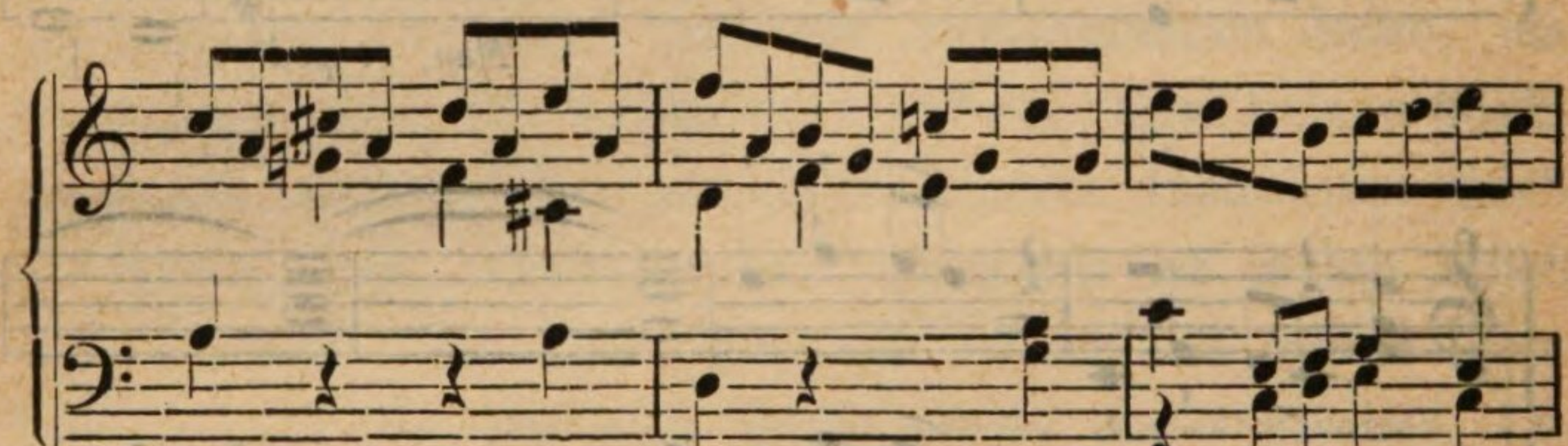
Die vorstehende Composition könnten wir nun verlassen und sie, wie unsere früheren zweistimmigen Sätze, als fertig hinstellen. Sie würde auch auf der Orgel keinen übeln Eindruck machen, aber gerade für dieses Instrument doch nur einen etwas schwächlichen. Nirgends ist rechte Kraft und Tonfülle, die zwei Stimmen flattern wie dünne Tonfäden einher, die wuchtige Macht dieses majestätischen Instrumentes kommt nirgendwo zum Ausdruck.

Es wäre zu verwundern, das Stück auch nur auf dem Klavier gespielt, wenn der Schüler nicht jene Mängel hier zumeist, aber auch schon bei vielen unserer frühern Tonsätze empfunden und gelegentlich starke Lust verspürt hätte, dem durch vollere Griffe abzuhelpen, wie ich das absichtlich hier und da bei der Schlussnote gethan habe, um dadurch das Verlangen zu erwecken, Solches auch an andern Stellen thun zu dürfen und damit schon im Voraus die Frage anzuregen: Kann man nicht auch an andern Punkten, oder durchgehends solch grössere Fülle eintreten lassen?

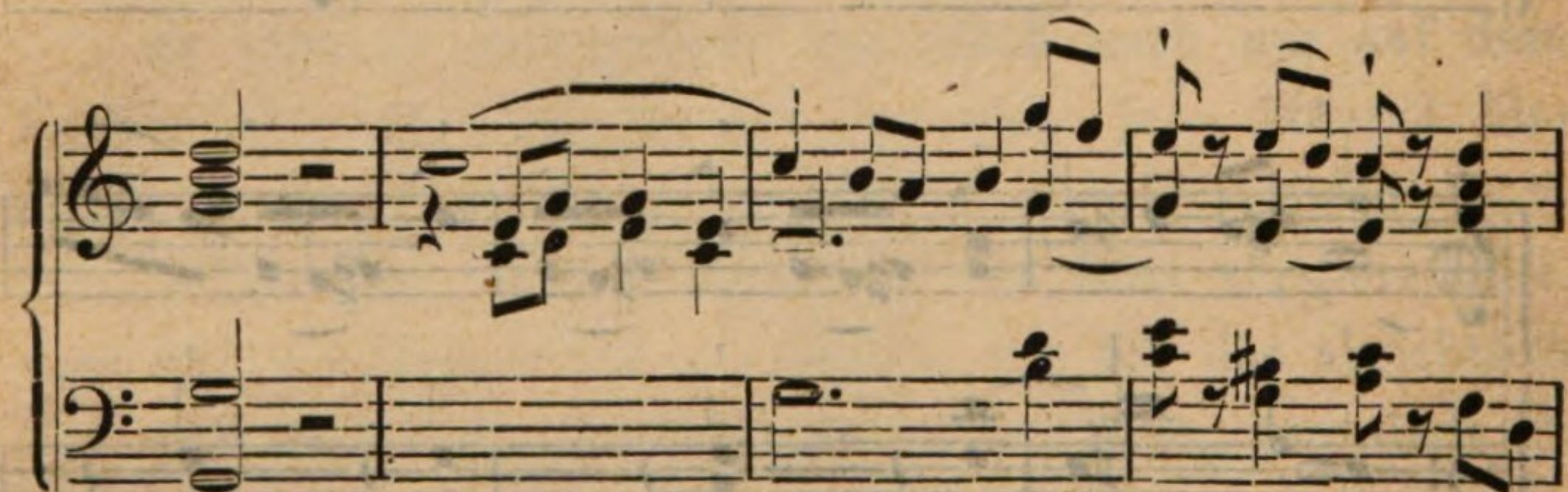
Durch mehrfache Anwendung solcher Ausfüllstimmen wollen wir gleich mit dem letzten Tonsatze einen Versuch machen.

236. 4. Skizze. Ausfüllstimmen zu Nr. 234.
Allegro. Für volle Orgel.





M. et. p.





Die Ausfüllstimmen haben bewirkt, was wir wünschten. Nur wenigen Organisten braucht hoffentlich gesagt zu werden, dass der Componist jenes Tonstückes der verstorbene Dr. Joh. Christ. Heinrich Rink ist. Vom dritten Lehrer an der Stadtschule zu Giessen, wo er mit Privatstunden so überladen war, dass nur die Nächte ihm erlaubten, die Werke eines Bach, Mozart und anderer in heiliger Liebe verehrter Meister zu studiren, brachte er es zu dem vielgenannten, berühmten Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt. Seine Werke sind bekanntlich zahlreich und Millionen in allen Welttheilen werden noch fort und fort durch seine Tonschöpfungen — für die verschiedensten Kräfte der Ausführenden bemessen — erhoben und erbaut, denn Alles, was er geschrieben, ist „einzig in seiner Art, Alles edel, ernst, sanft rührend, so wahrhaft fromm und nicht jener Art, womit so manche neuere Orgelspieler ihren Gemeinden zu imponiren suchen, ausartend in ein niemals Wahres und Grosses wirkendes Tonfarbenspiel.“ Rink ist der populäre J. S. Bach.

Nun zu den Ausfüllungen einige Bemerkungen!

1) Wir erkennen schon jetzt, dass sie ein ausgezeichnetes Mittel sind, passende Gegensätze von Licht und Schatten, von Kraft und Zartheit zu bewirken. Durch Anwendung und Weglassung derselben vermag man, jeden Wechsel vom Einstimmigen bis zum Vollstimmigen einzuführen.

2) Wir können zu ihren Gunsten jede passende Änderung in den Hauptstimmen vornehmen. Von dieser Freiheit ist in den Takten 19, 21 und 22 in einer Weise Gebrauch gemacht, die nicht selten angewandt wird, um aus der Noth eine Tugend zu machen und einer Ausfüllstimme den Schein der Selbstständigkeit zu geben. Hätte man nämlich in jenen Takten die Figurirung der Oberstimme behalten lassen, so hätte dort die Ausfüllstimme wegen Mangels an Raum wohl ganz schweigen müssen; nun ist es aber, als brächte die Oberstimme ein kleines Opfer, um jene Ausfüllstimme zu veranlassen, auch einmal ihre Meinung zu sagen und sie thut das dann auch ganz im Sinne der Oberstimme, da jene ja nur die Worte dieser übernimmt.

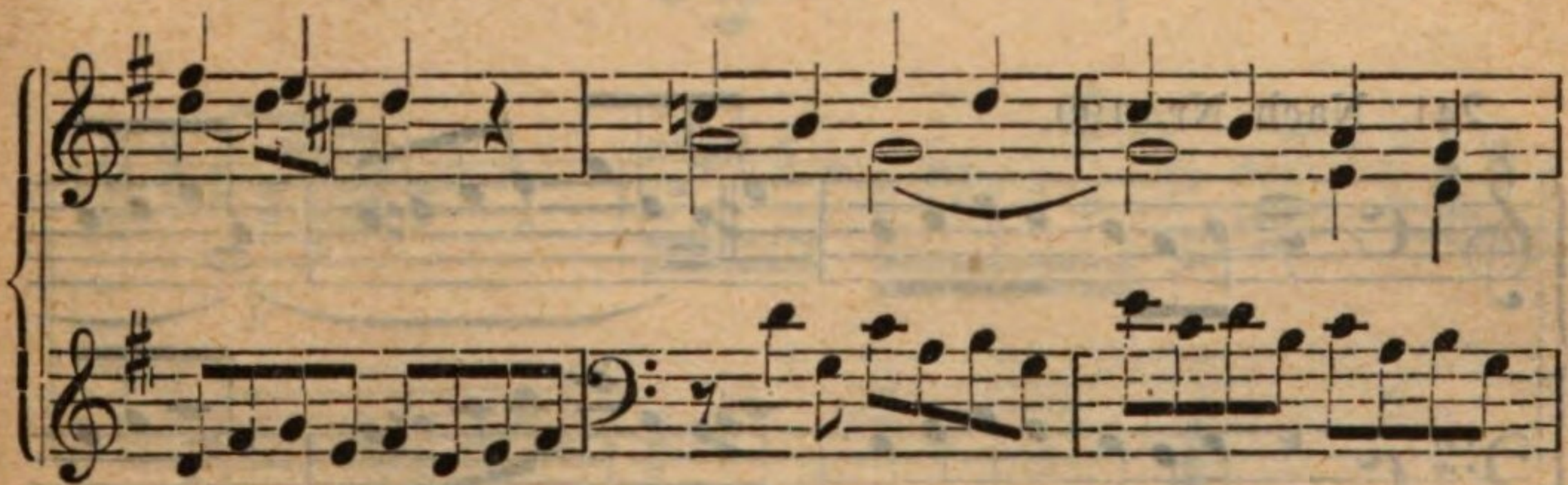
3) Die Ausfüllstimmen stellen sich nicht nur, wie gewöhnlich, zwischen die Ober- und Unterstimme, sondern sie treten auch darüber und darunter auf, werden äussere Stimmen, überbauen und unterbauen die beiden Stimmen, so dass es scheinen kann, als wären sie die ursprünglichen und gleich Anfangs dabei gewesen. Dahin gehört das *gis* im dritten und neuntletzten Takte, vorausgesetzt, dass Rink nicht schon im zweistimmigen Satze das *gis* statt *h* gesetzt hat. Ich habe eigentlich ursprünglich *h* gewählt, um eine Unterbaunote für den Schüler mehr zu haben. Denn eine solche erscheint nur noch im 24. Takte, nämlich das *e* im Bass. Ueberbauungen kommen hier nicht vor. Dem 2. Takte hätte man eine geben können:

237.



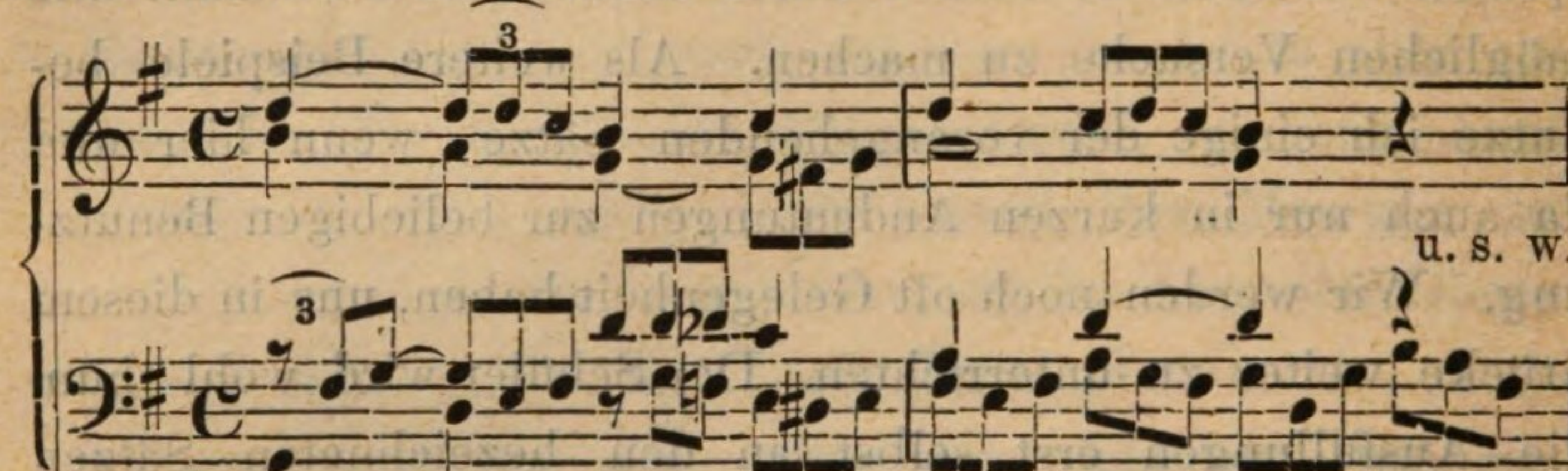
4) Es braucht kaum gesagt zu werden, dass es eine Menge zweistimmiger Sätze gibt ohne Ausfüllstimmen, bei welchen diese gar nicht beabsichtigt werden, dass andere sich mehr oder minder dazu eignen und dass es ein Unterschied ist, ob man einen zweistimmigen Satz schreibt mit, oder ohne die Absicht, Ausfüllstimmen dazu zu setzen. Gewiss ist, dass sie in der Musik eine sehr bedeutende Rolle spielen und dass es dem Schüler anzurathen ist, damit alle möglichen Versuche zu machen. Als weitere Beispiele benutze ich einige der vorangehenden Sätze, wenn hier und da auch nur in kurzen Andeutungen zur beliebigen Benutzung. Wir werden noch oft Gelegenheit haben, uns in diesem Stücke weiter zu unterrichten. Der Schüler wird wohl thun, die Ausfüllungen erst selbst an den bezeichneten Sätzen vorzunehmen und sie dann mit den folgenden zu vergleichen. Er wird dann finden, wie verschieden die Ergebnisse sind, je nachdem man die Sache angreift.

238. Nach 237.

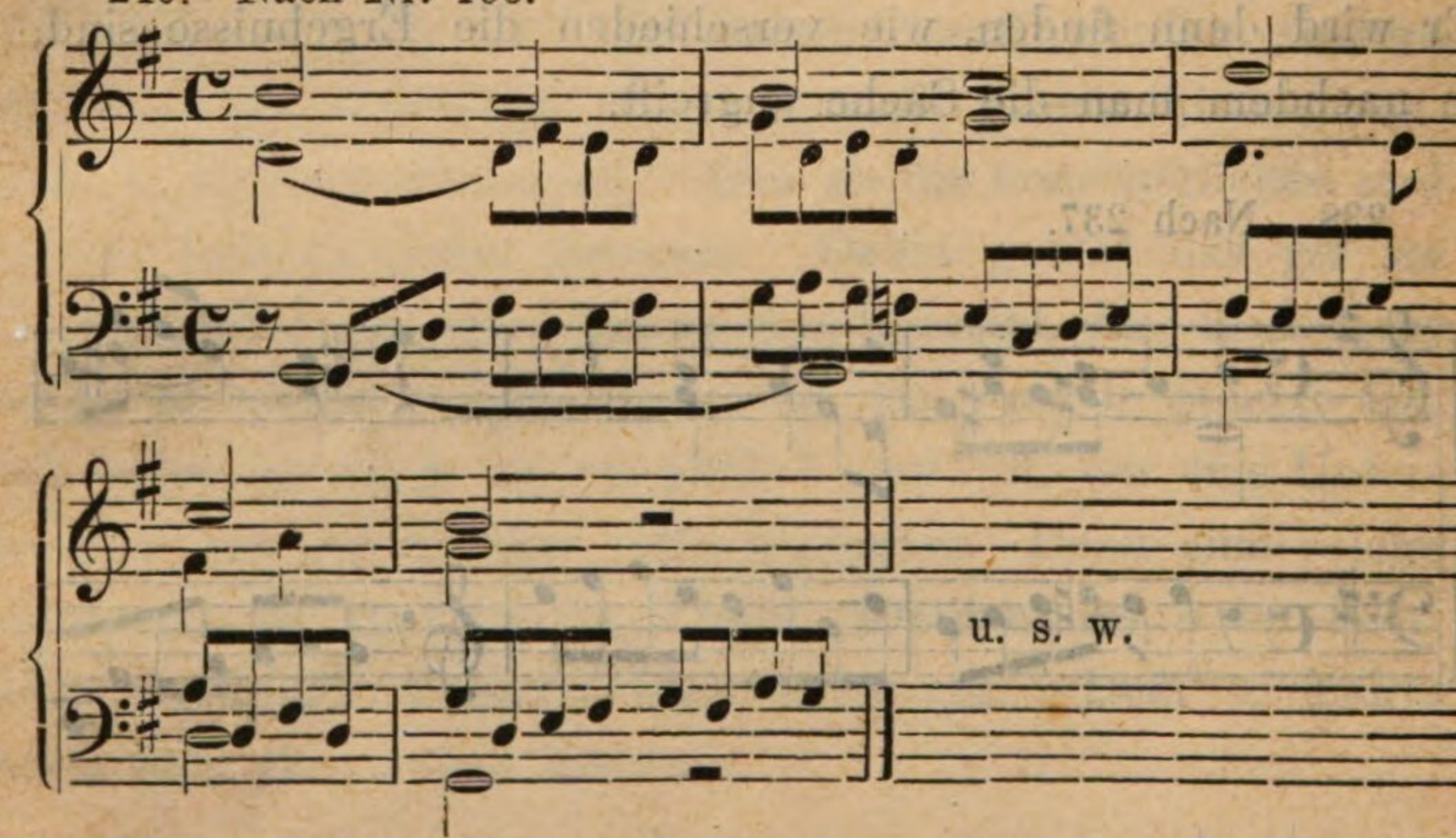




239. Nach Nr. 197.

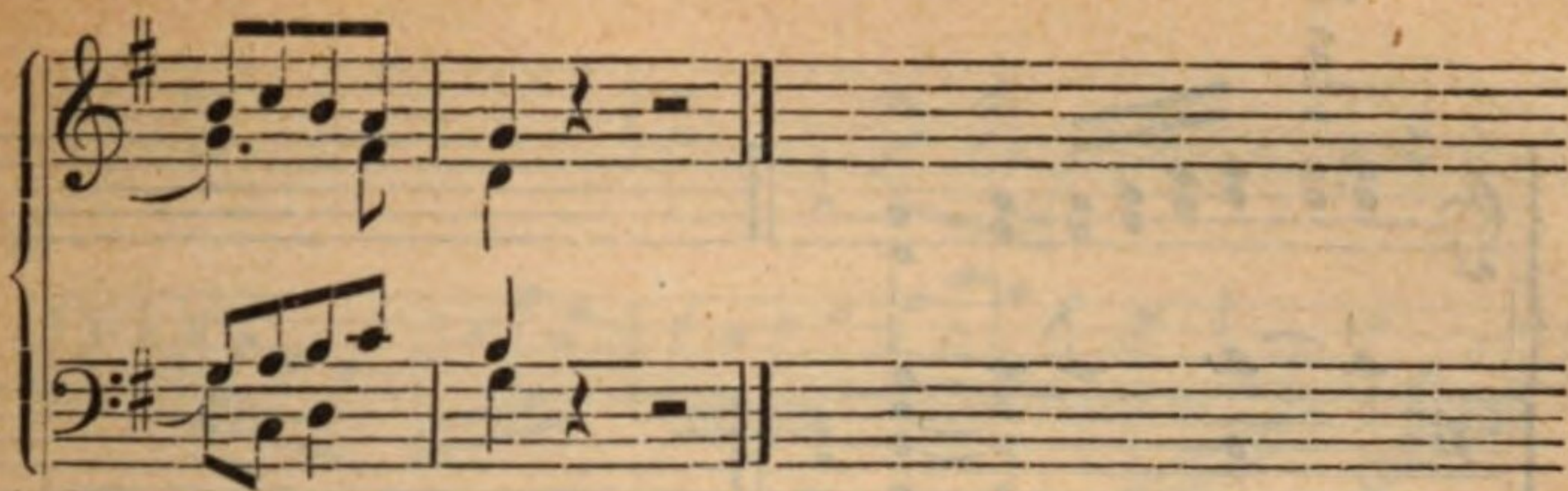


240. Nach Nr. 198.

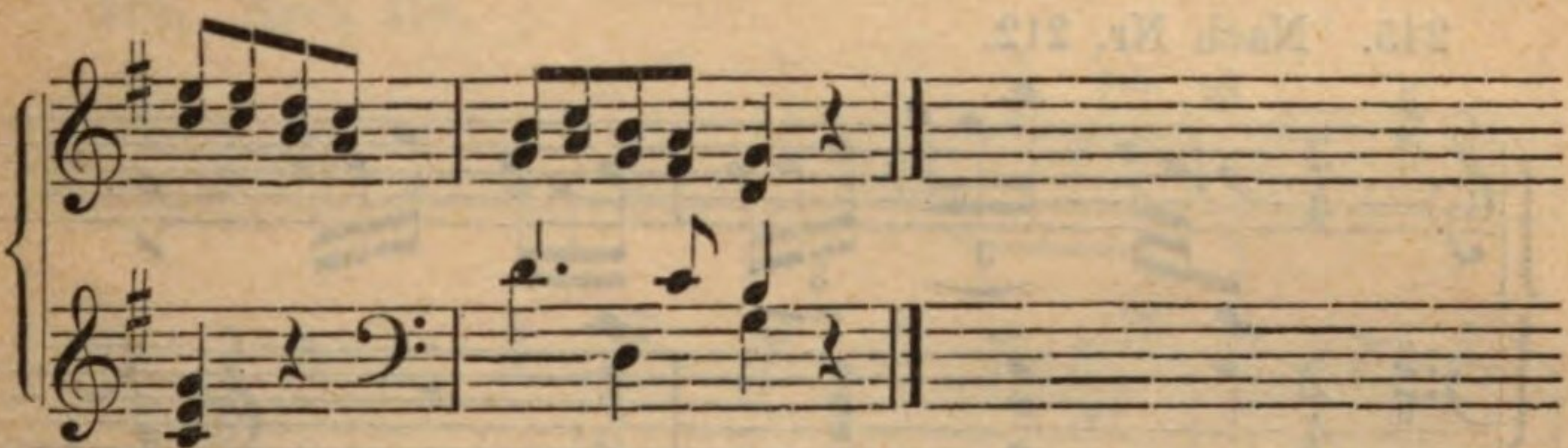
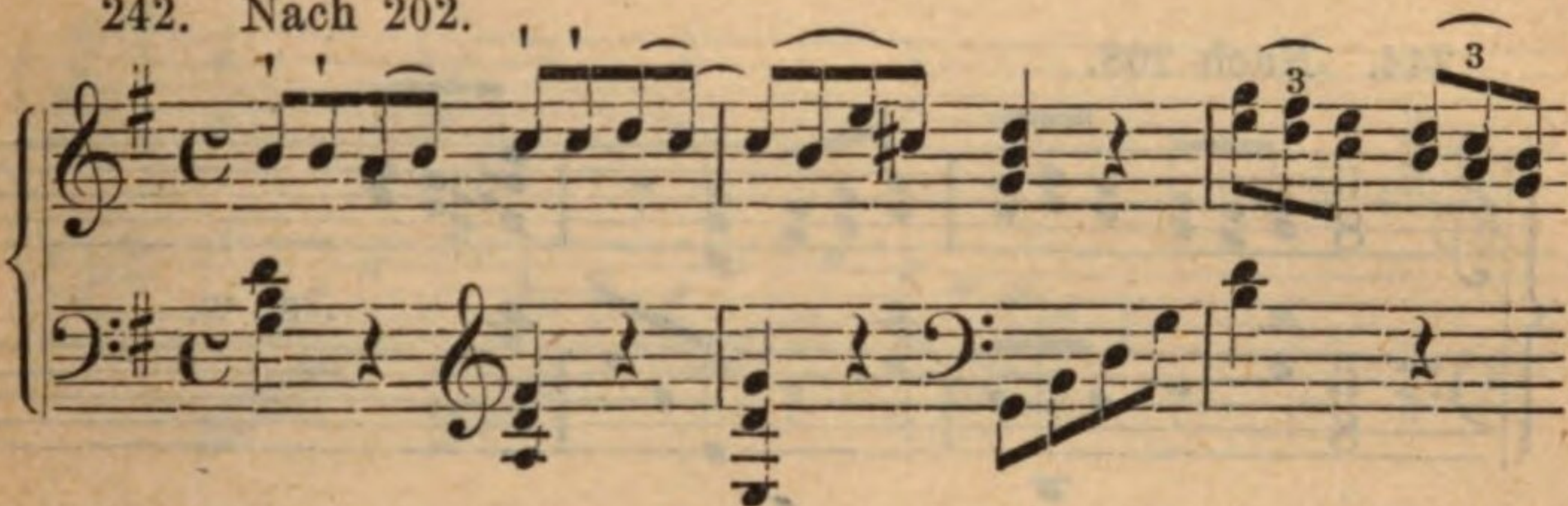


241. Nach Nr. 199.





242. Nach 202.



243. Nach 203.

Adagio.





244. Nach 208.

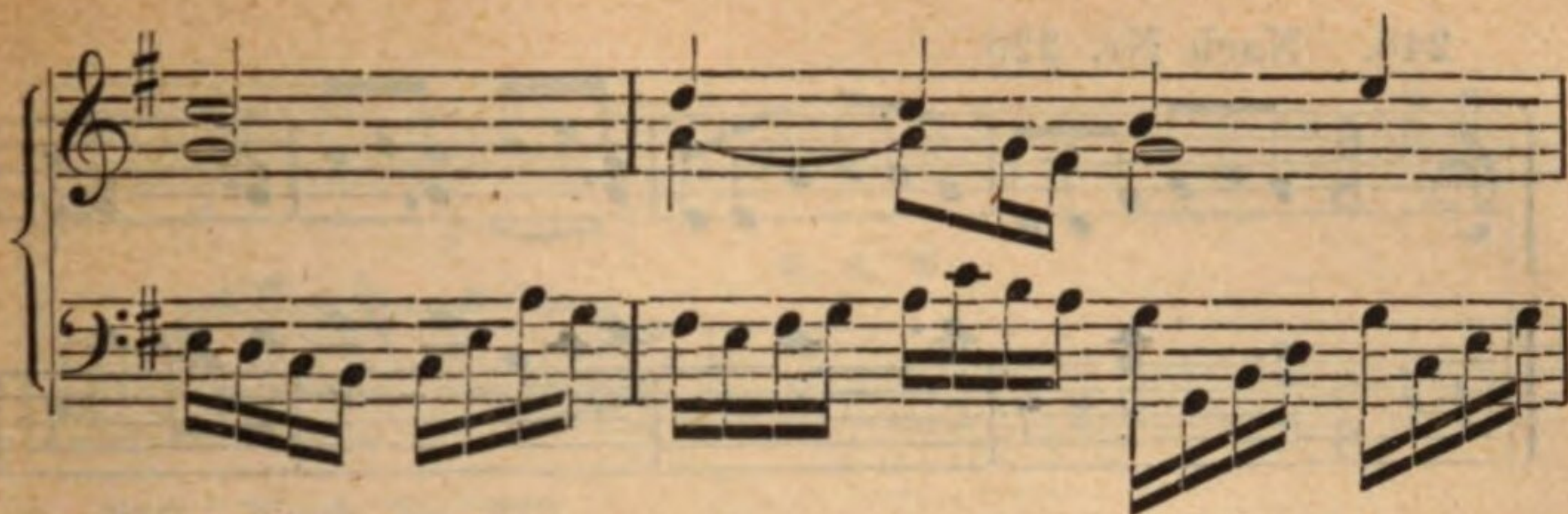


245. Nach Nr. 212.

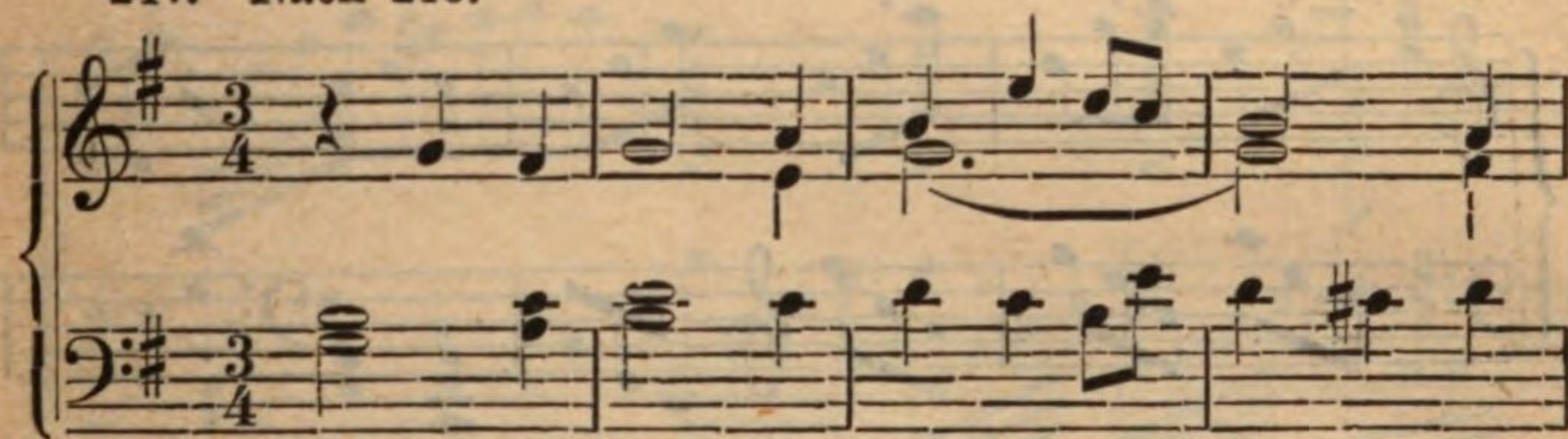


246. Nach 216.

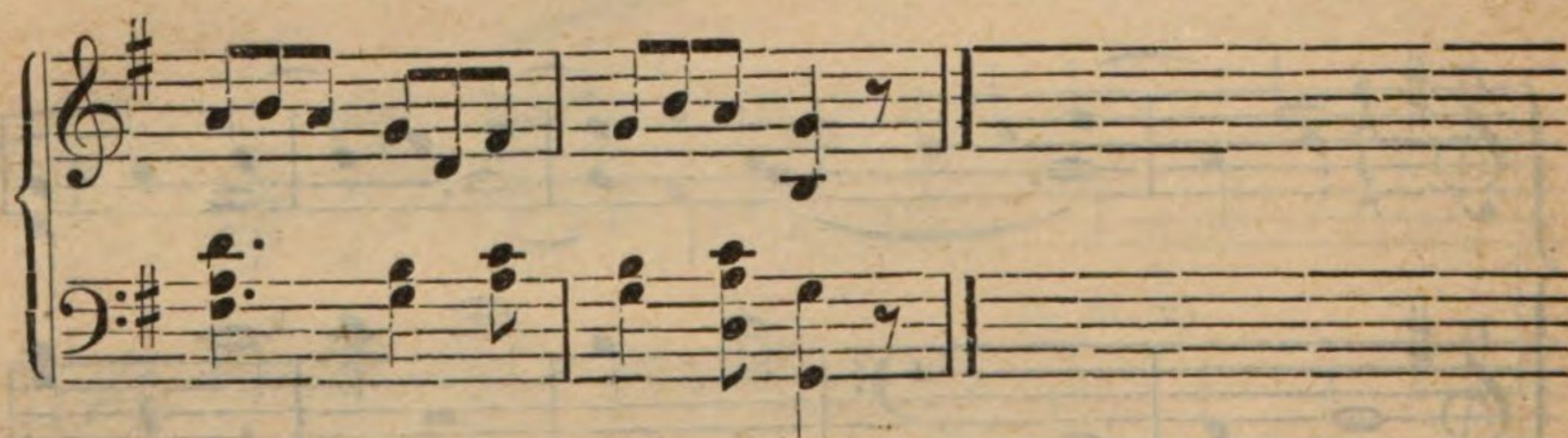
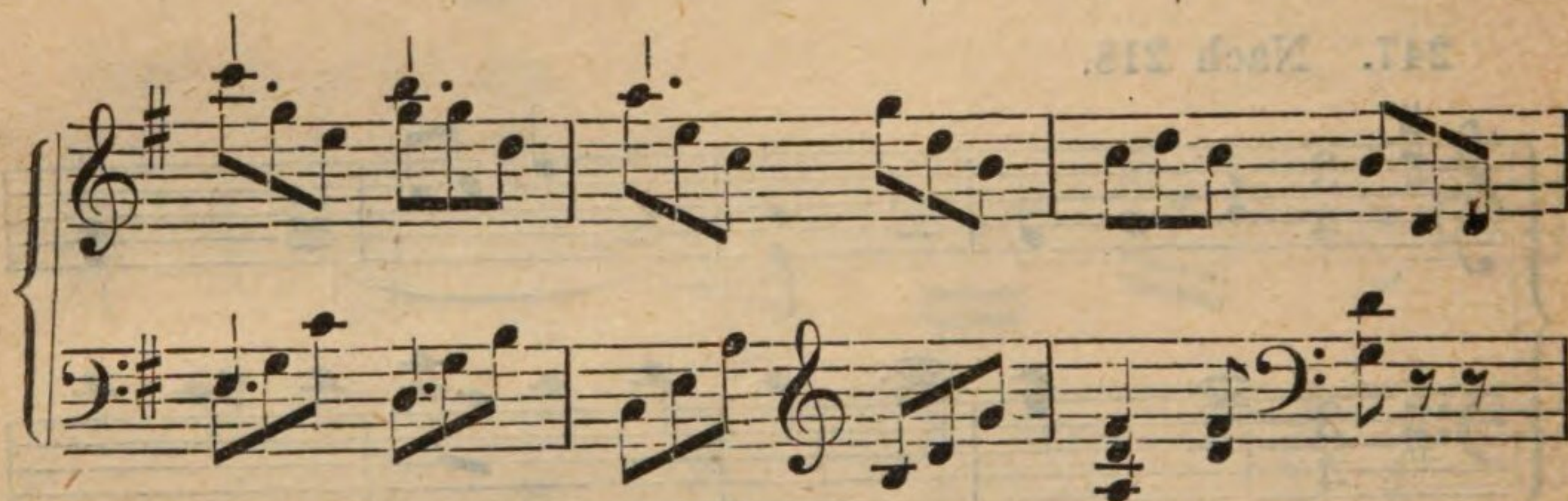
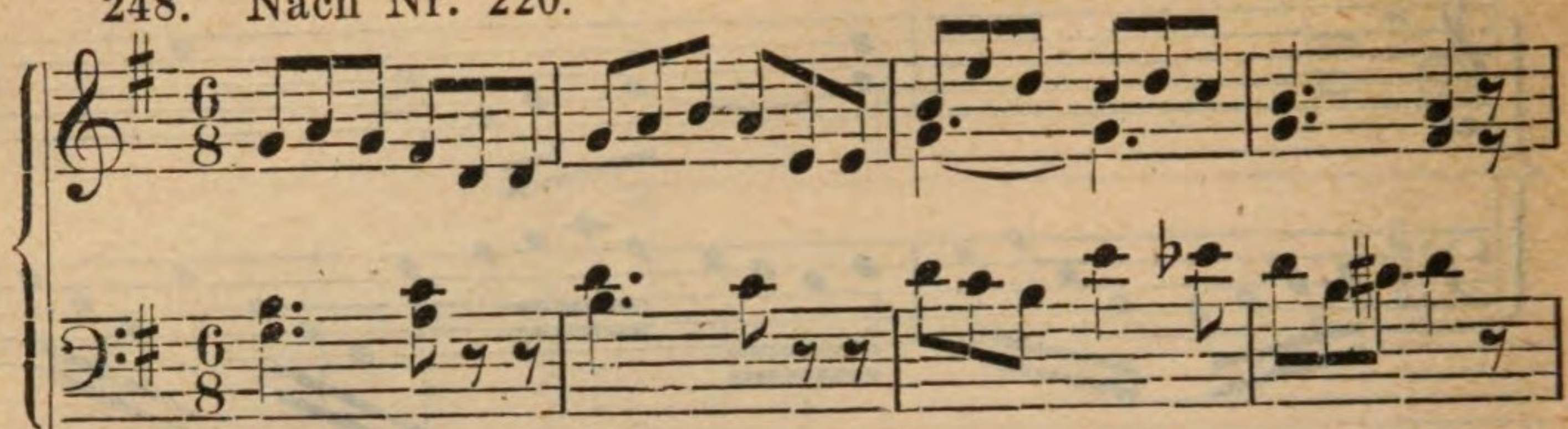




247. Nach 218.



248. Nach Nr. 220.



249. Nach 221.



250. Nach Nr. 222.

u. s. w.

251. Nach 228.

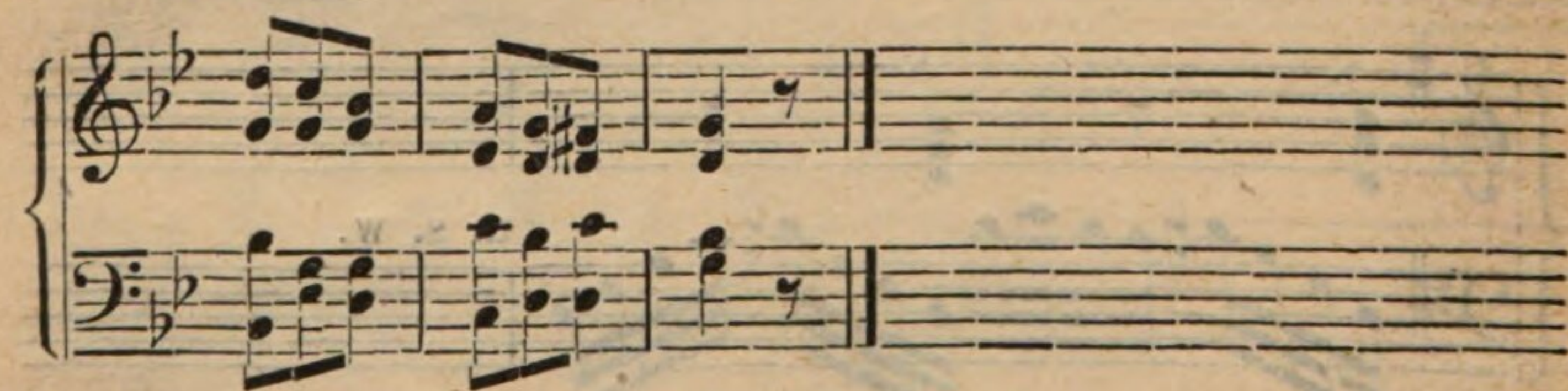
251. Nach 228.

6/4

6/4



252. Nach 229.



§. 39.

Nach aufmerksamer Ansicht der bisher angewandten Ausfüllstimmen wird der Schüler in Bezug auf ihre verschiedene Anwendung manches Neue gelernt haben und mehr und mehr in das Wesen derselben eingedrungen sein. Aus Allem ergibt sich, dass man das Stimmenpaar, bei welchem Ausfüllungen in Anwendung kommen, als zwei

Fäden zu denken hat, die in dem Tongewebe jede Lage zu den hinzutretenden Stimmen annehmen können und zwar nicht selten so, dass grosse Uebung dazu gehört, um in einem fremden Tonstücke mit einiger Gewissheit ihren ursprünglichen Lauf verfolgen zu können. Schon die beliebten Ober-, oder Unterterzen als Ausfüllungen lassen in jener Beziehung Zweifel. Aber noch etwas sehr Wichtiges. Es sind die mancherlei Aenderungen, die nicht selten mit dem ursprünglichen Stimmenpaar bei den Ausfüllungen vorgenommen werden. Zunächst sind es theilweise Aenderungen, die nicht gerade nothwendig sind, aber uns als Verbesserungen erscheinen. Es geht damit, wie bei der Anfertigung einer Reinschrift eigener Aufsätze. Wie man hier ohne alles Bedenken noch ein Wort gegen ein anderes vertauscht, überhaupt nach Gutdünken bessert, ebensowenig soll man irgend ein Bedenken haben, von dem Anfangs Notirten später abzuweichen. Aber manche Aenderungen sind auch fast nothwendige, um den Zweck des Tonstückes zu erreichen und sie beruhen auf vernünftigen Gesetzen aller Verbindungen. Es ist ja überall im Natur- und im Menschenleben nothwendig, dass jedes Einzelwesen, sobald es sich zu höhern Zwecken und zu eigenem Gewinn mit anderen verbindet, von seiner Freiheit so viel zum Opfer zu bringen hat, als nöthig ist, um an den Vortheilen der Verbindung vollen Antheil zu haben. Ganz so in der Musik bei der Verbindung mehrerer Stimmen. Ist der melodische Führer für sich allein in aller Freiheit entworfen, so ändert er und opfert vielleicht zu Gunsten der Begleitung und sind jene beiden Stimmen dann in grösster Freiheit durch die Figurirung ausgebildet, so schlagen sie wiederum willig irgend einen anderen Weg ein, damit sie sich dafür auch wieder des rechten Dienstes der hinzugetretenen Ausfüllstimmen erfreuen mögen. Ein Dienst ist des anderen werth. —

Sechszehntes Kapitel.

Der erste Satz einer Klaviersonate von Beethoven.

§. 40.

Mit den erworbenen Mitteln sind wir nun im Stande, auch eine Klavier-Sonate zu componiren. Zur möglichsten Deutlichkeit spalte ich für den Schüler manche Skizzen in mehrere getrennte, die der Componist auf demselben Raume niederschreibt.

253. 1. Skizze. Melodischer Führer. Themagruppe.

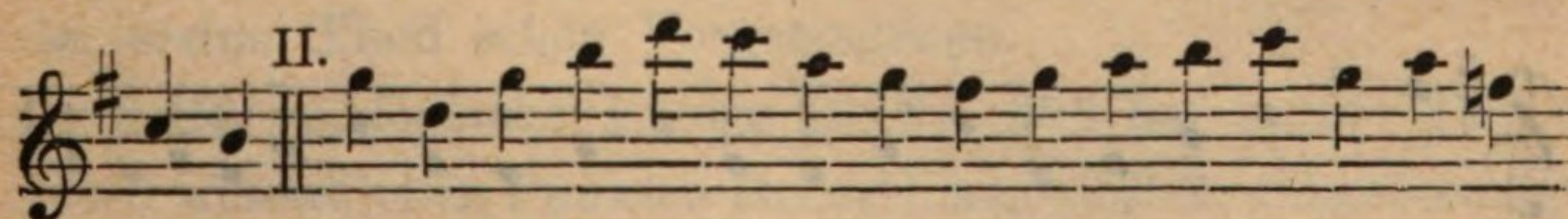
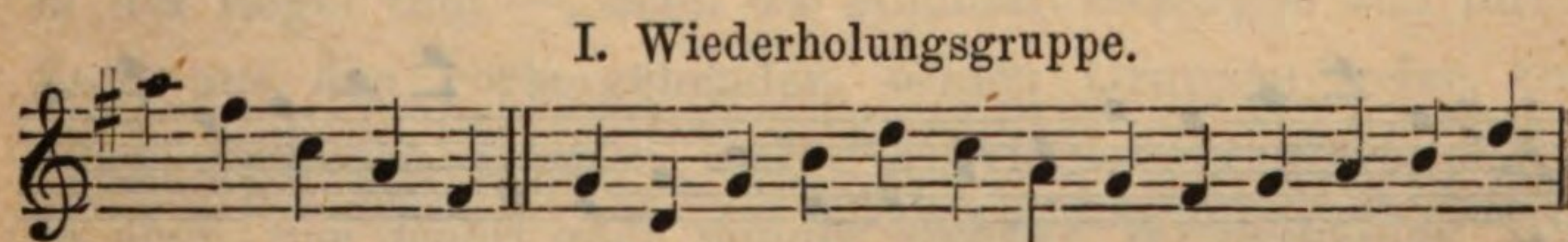
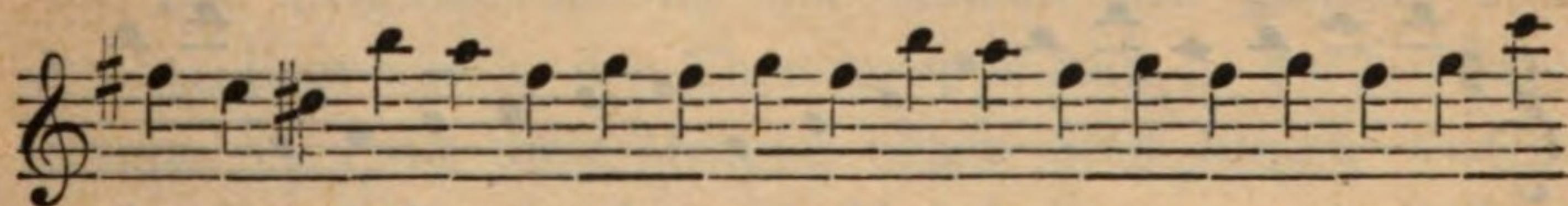
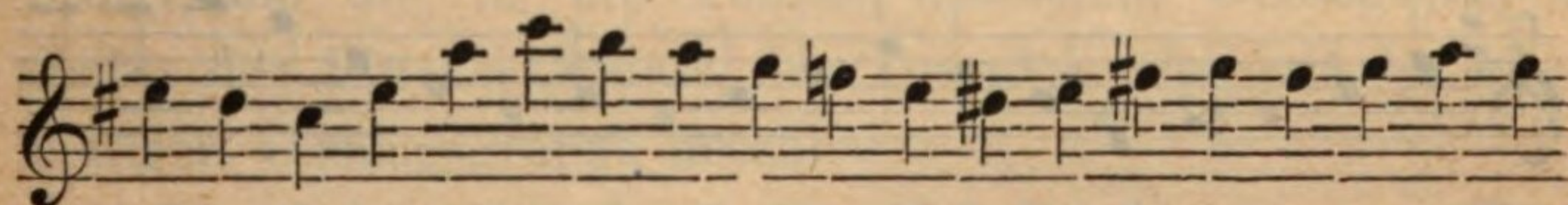
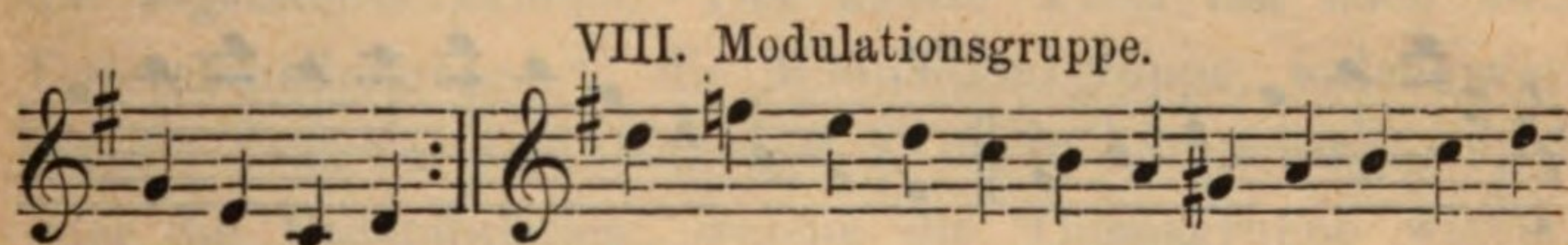
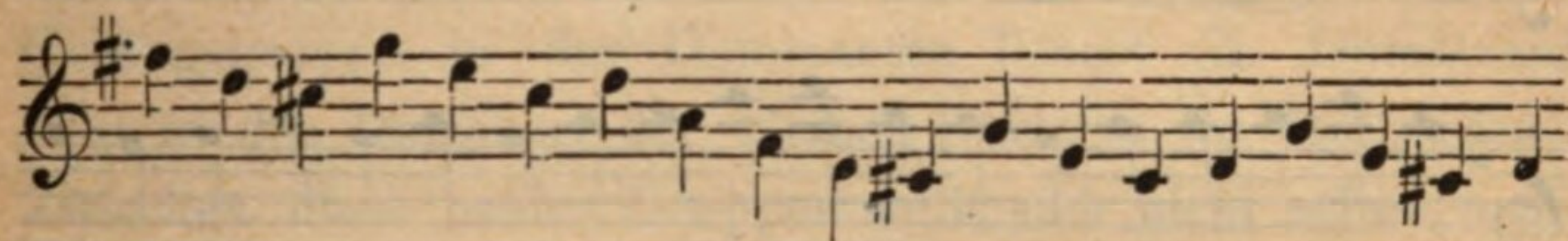
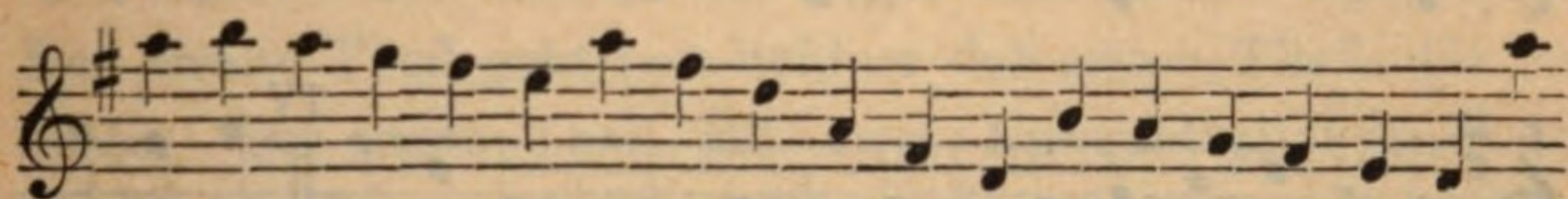
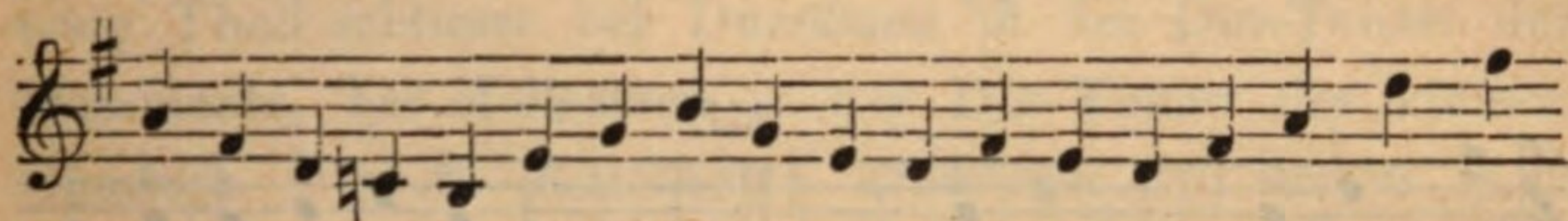
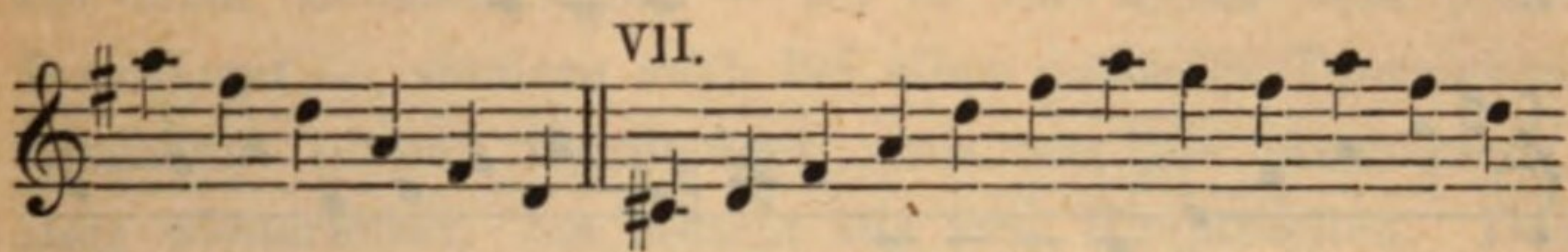
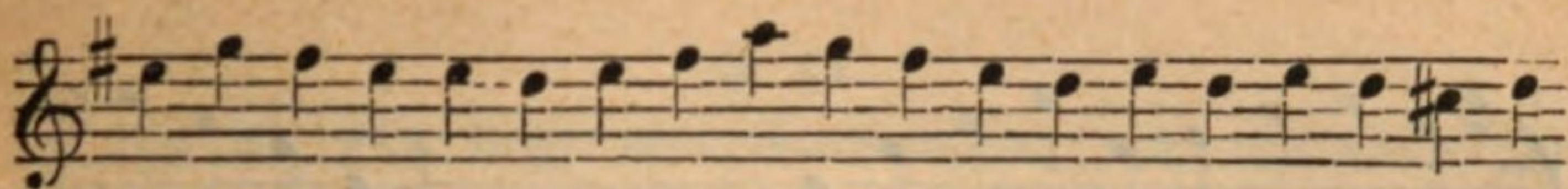
I. II.

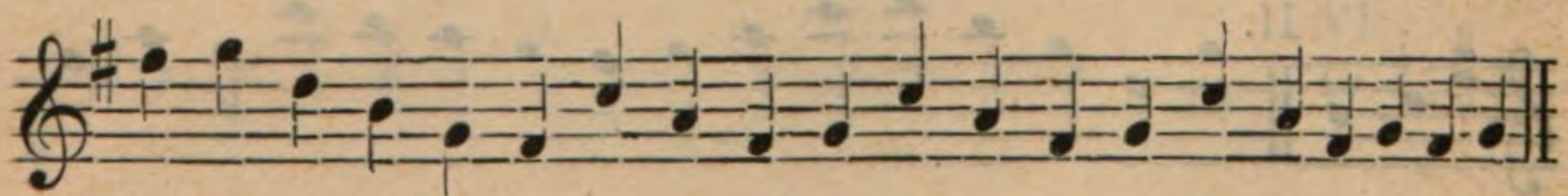
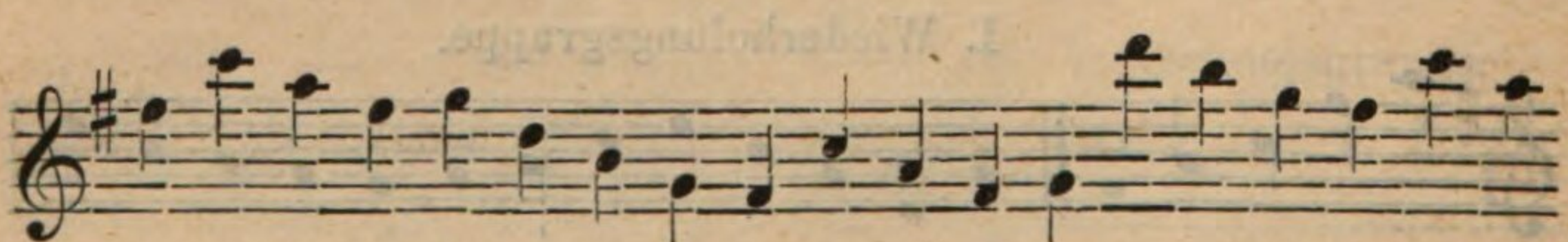
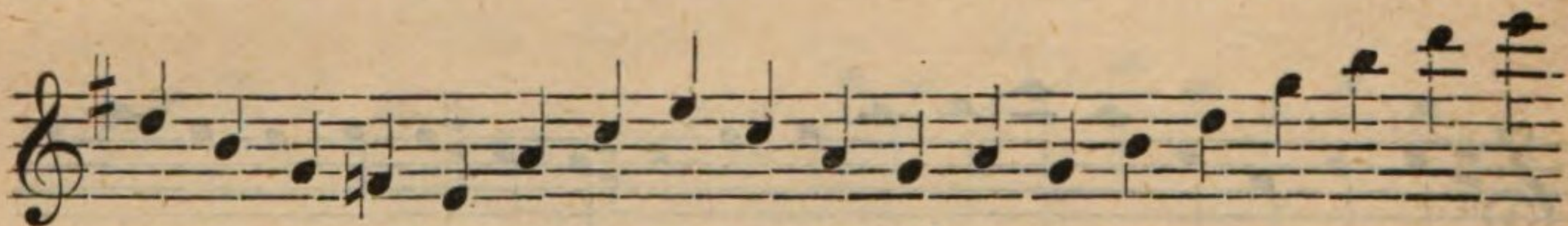
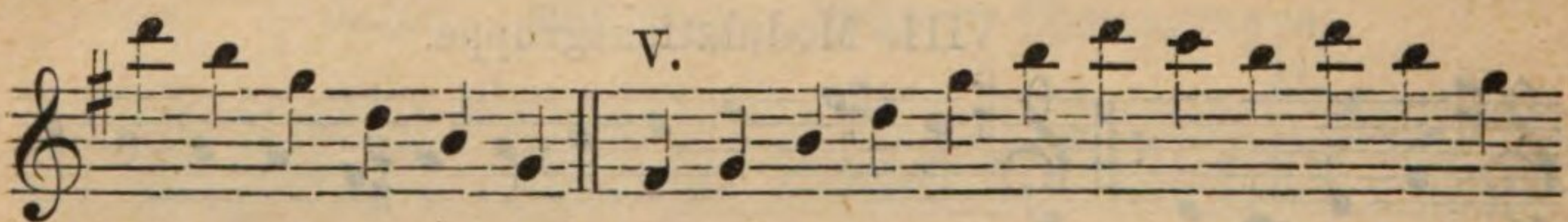
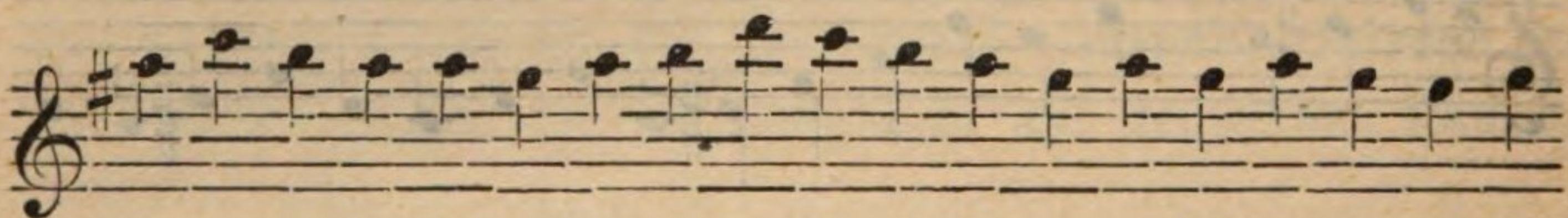
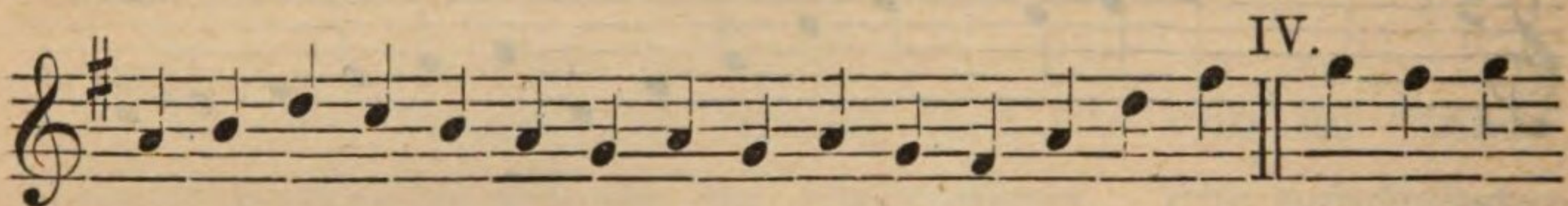
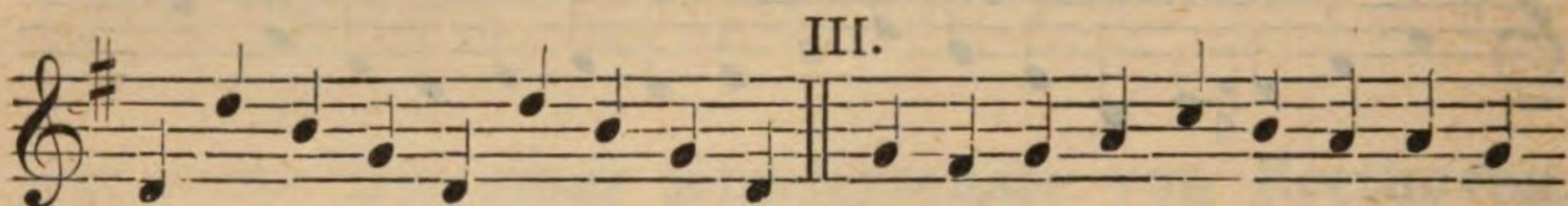
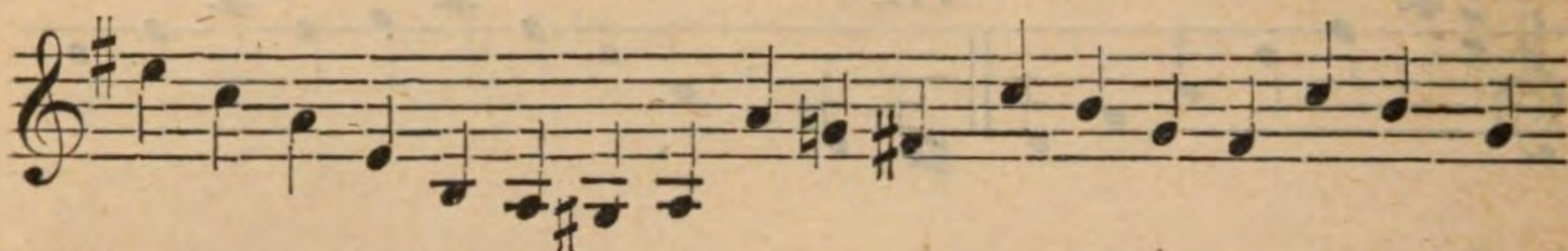
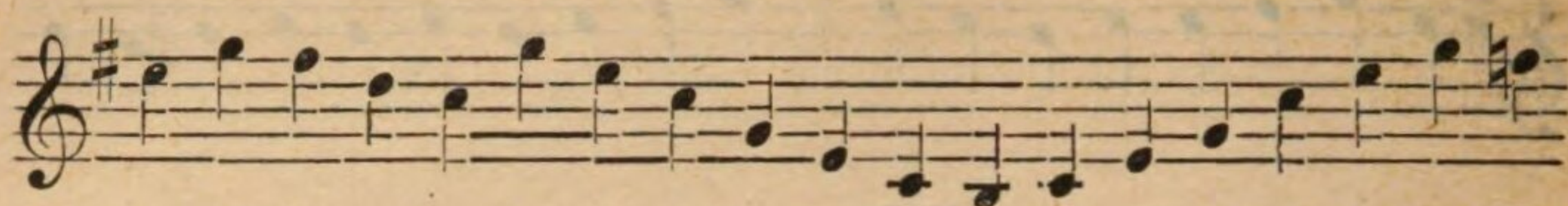
III.

IV.

V. Gesangsgruppe.

VI.





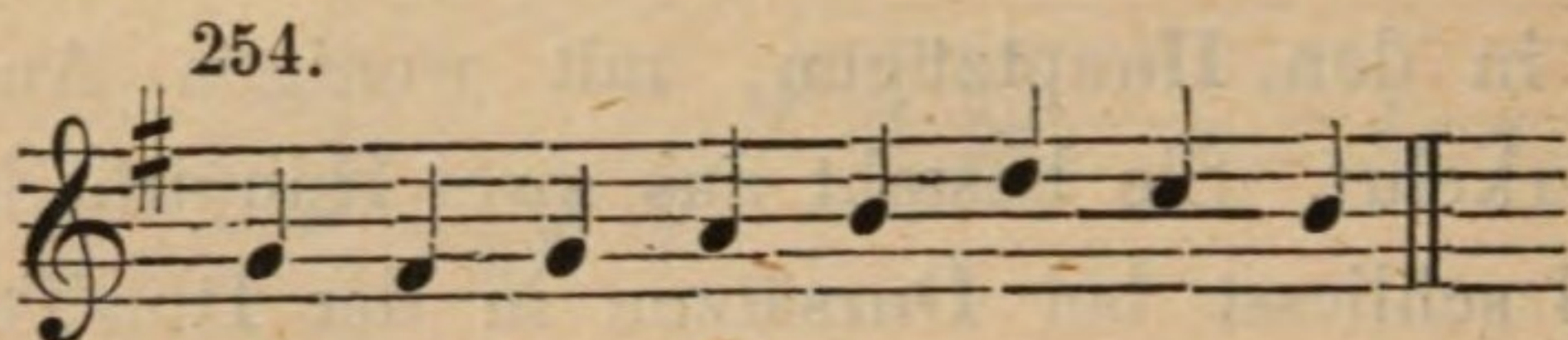
§. 41.

In Nr. 253 liegt eine Sonatenform vor, die nicht nur bei allen Sonaten selbst — sei es für dieses oder jenes Instrument —, sondern auch bei allen grösseren Tonstücken überhaupt in den Hauptzügen, mit wenigen Ausnahmen, stets wiederkehrt. Sie besteht aus zwei Haupttheilen. Der erste Theil schliesst bei Dursätzen in der Dur-Tonart der Dominante, bei Mollsätzen in der Dur-Tonart der kleinen Oberterz — z. B. Amollsätze schliessen den ersten Theil in Cdur — und wird in der Regel wiederholt vorgetragen. Der zweite Theil geht vom Schluss des ersten Theils bis zu Ende. Der erste Theil hat zwei Unterabtheilungen: 1) die Thema-Gruppe in der Tonart der Tonika und 2) die Gesangsgruppe in der Dominanten-Tonart (in Dursätzen) oder in der Durtonart der kleinen Oberterz (in Mollsätzen). Zwischen diese beiden Gruppen stellt sich nicht selten noch die sogenannte Brücke. Der zweite Theil hat auch zwei Unterabtheilungen: 1) die Modulationsgruppe, welche verwandte Tonarten durchläuft und 2) die Wiederholungsgruppe oder die Recapitulation, welche die Themagruppe wiederbringt und die, in die Tonika übersetzte Gesangsgruppe (nebst der Brücke), sodass das Tonstück also mit der ehemaligen Gesangsgruppe abschliesst.

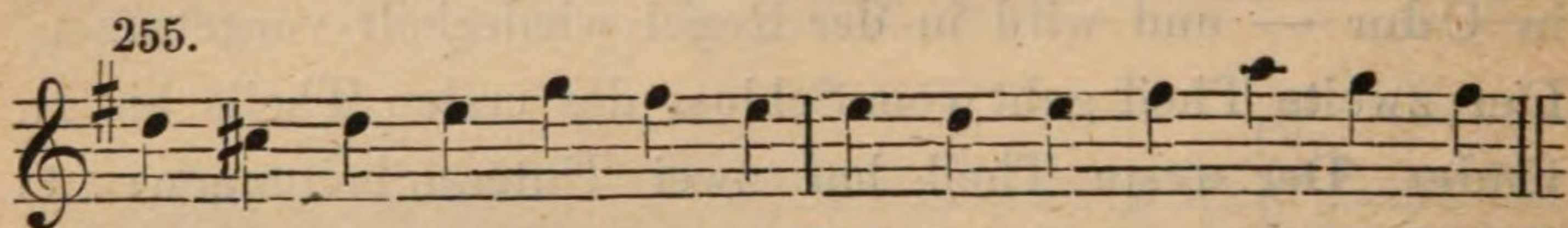
Die Originalerfindung der Melodie des ganzen Tonstückes liegt nur in der Themagruppe und in der Gesangsgruppe. — Falls diese Gruppe neuen Stoff bringt, was sie in der Regel thut —, denn die Modulationsgruppe soll ihren Stoff aus den vorhergehenden beiden Gruppen, oder aus einer derselben nehmen und die Wiederholungsgruppe ist ja eben nur mehr oder minder genaue Wiederholung des im ersten Theil schon Vorgetragenen.

Der melodische Führer in No. 253 hat jenen Weg in allen wesentlichen Punkten streng innegehalten, ausgenommen

wenn man genau zusieht — in der Gesangsgruppe. Dieselbe bringt nämlich fast keine neuen Tonbilder, sondern schöpft sie aus dem Thema, indem sie zu Anfang ein Tonbild aus demselben, dort beginnend mit der achten Note

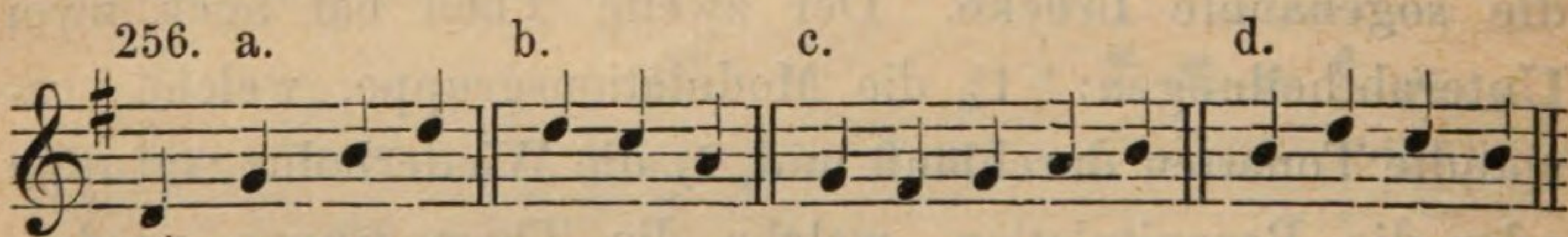


mit einer kleinen Abweichung nach Ddur transponirt und daran eine melodische Fortschreitung knüpft.

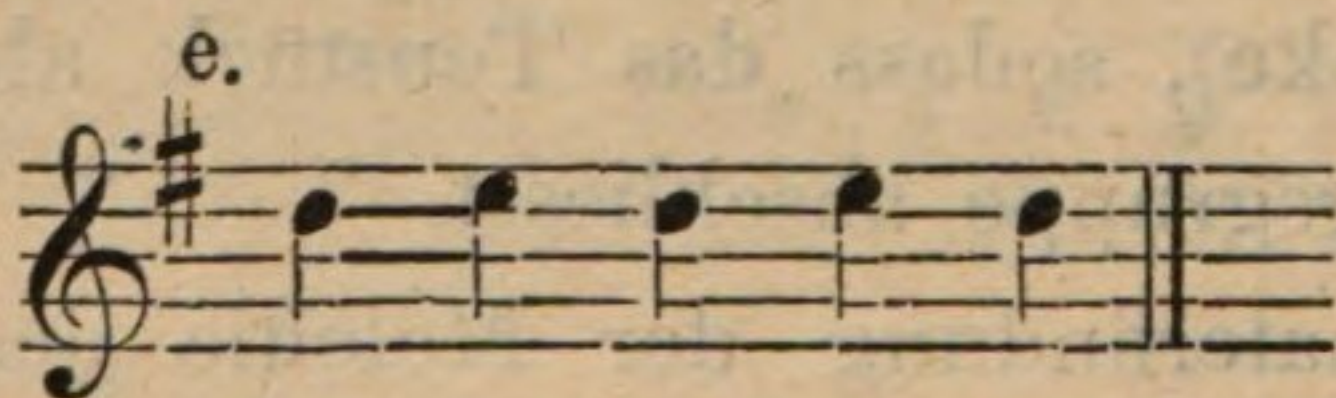


Die Modulationsgruppe schreitet durch dMoll, aMoll, eMoll, Gdur zur Wiederholungsgruppe.

Wenn man aus der Themagruppe folgende Tonbilder hinschreibt:

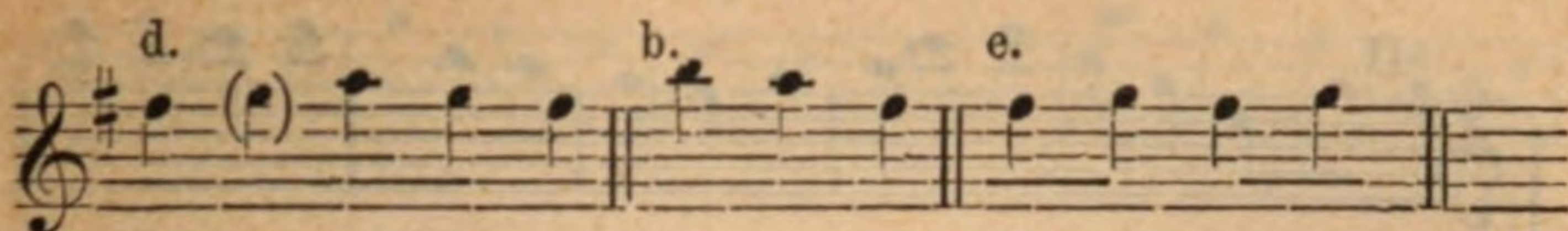


und aus der Gesangsgruppe dieses:



so sieht man, dass alle Tonbilder der Modulationsgruppe — wie es eben sein soll — nur jenen fünf Bildern nachgezeichnet sind und zwar so:





Abkürzungen jenes grossen Sonaten-Rahmens gibt es noch mancherlei. Man kürzt

1) durch Weglassung der Wiederholungen innerhalb der einzelnen Gruppen;

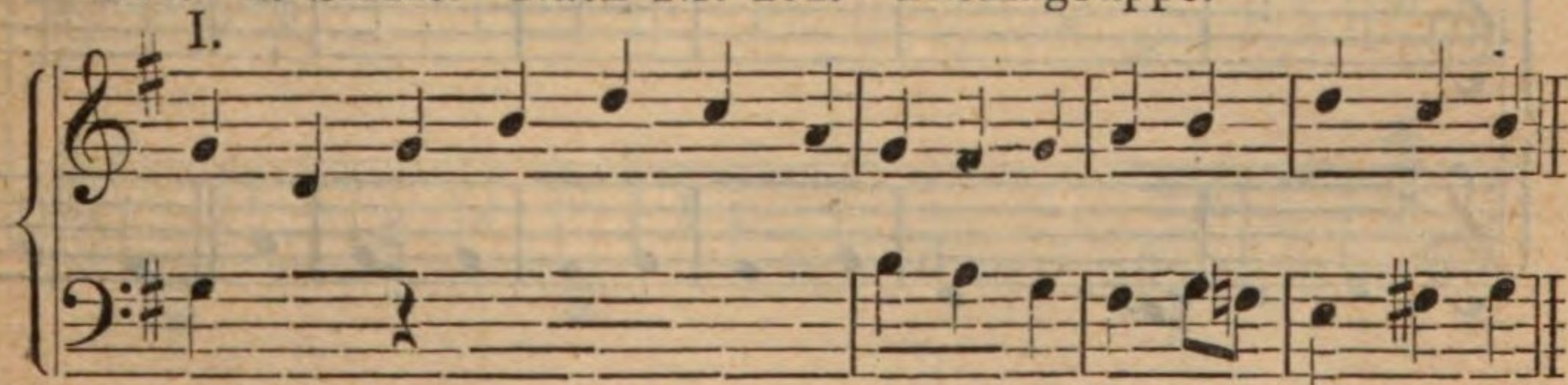
2) durch Weglassung solcher Gruppen, welche vernünftiger Weise fehlen dürfen, also der Modulations-, oder der Gesangsgruppe, oder beider.

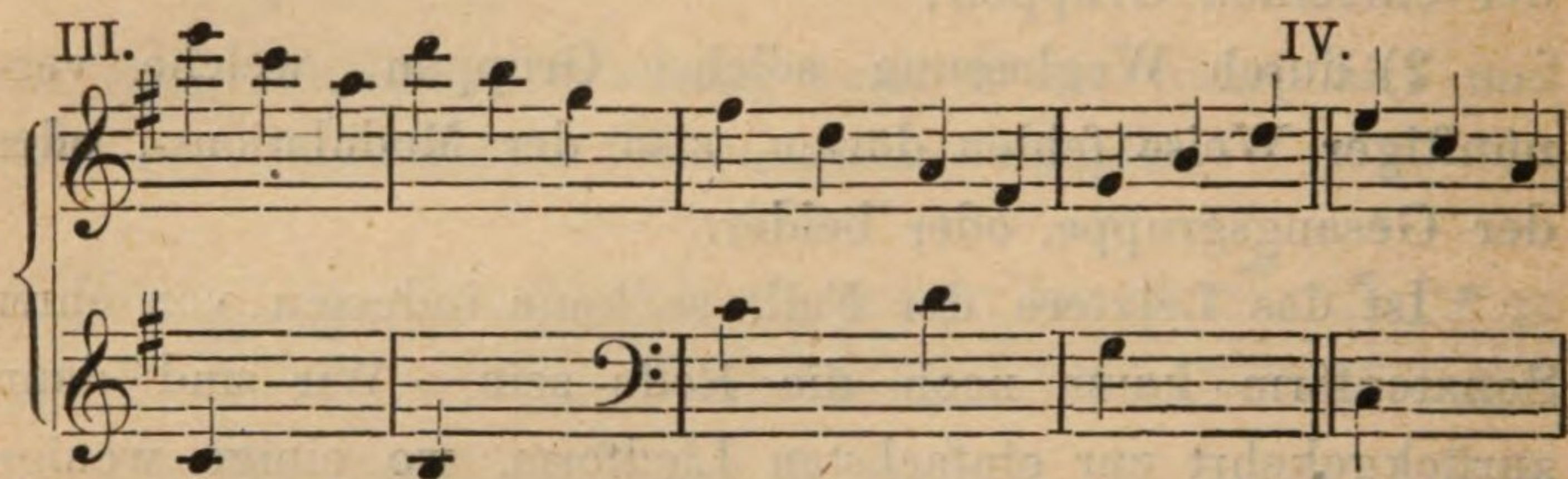
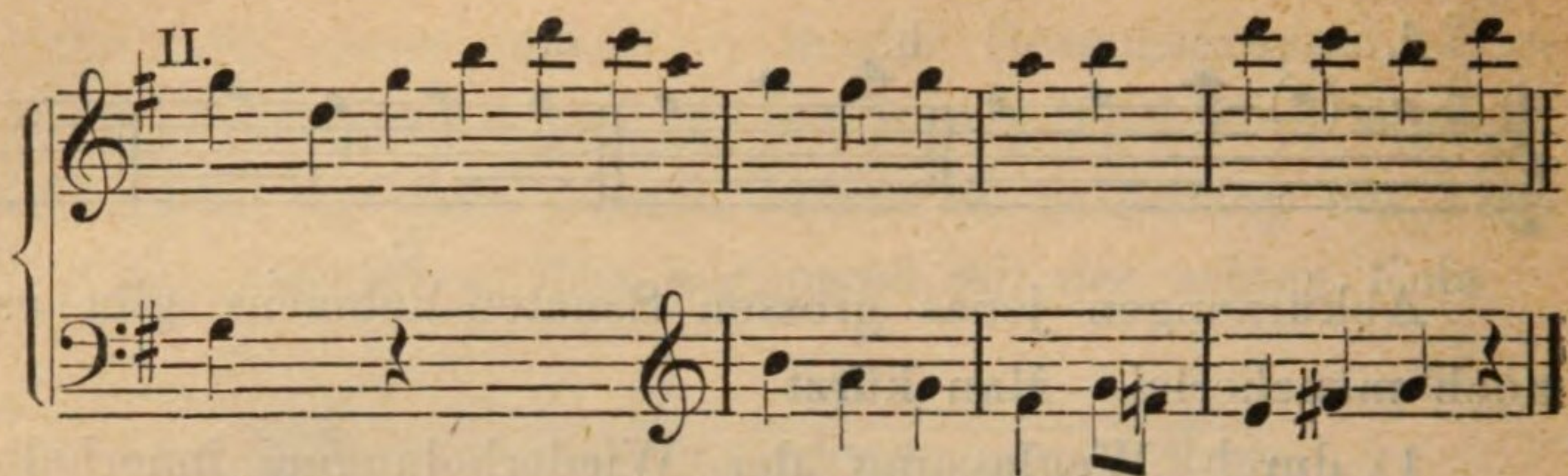
Ist das Letztere der Fall, so kann indessen von einer Sonatenform kaum noch die Rede sein. Wir sind dann zurückgekehrt zur einfachsten Liedform, wo einige wenige Satzrythmen in derselben Tonart verbleiben, oder etwa entschieden in aller Kürze in eine verwandte Tonart modulirt wird — bei Dursätzen in der Regel in die Tonart der Dominante — um dann sofort ohne Verweilen wieder die Haupttonart zu ergreifen.

§. 42.

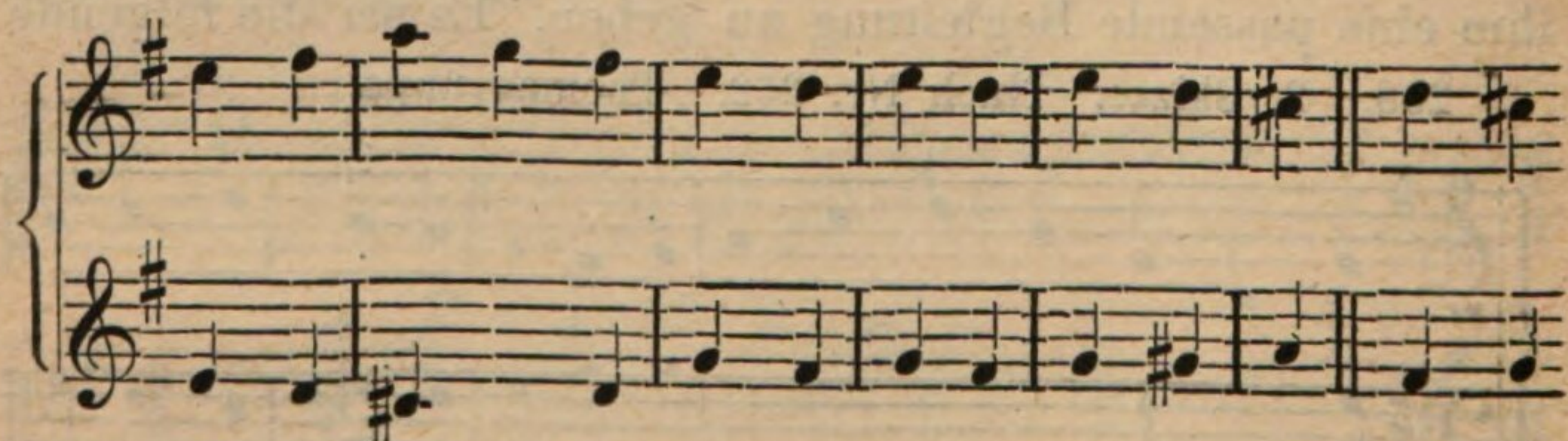
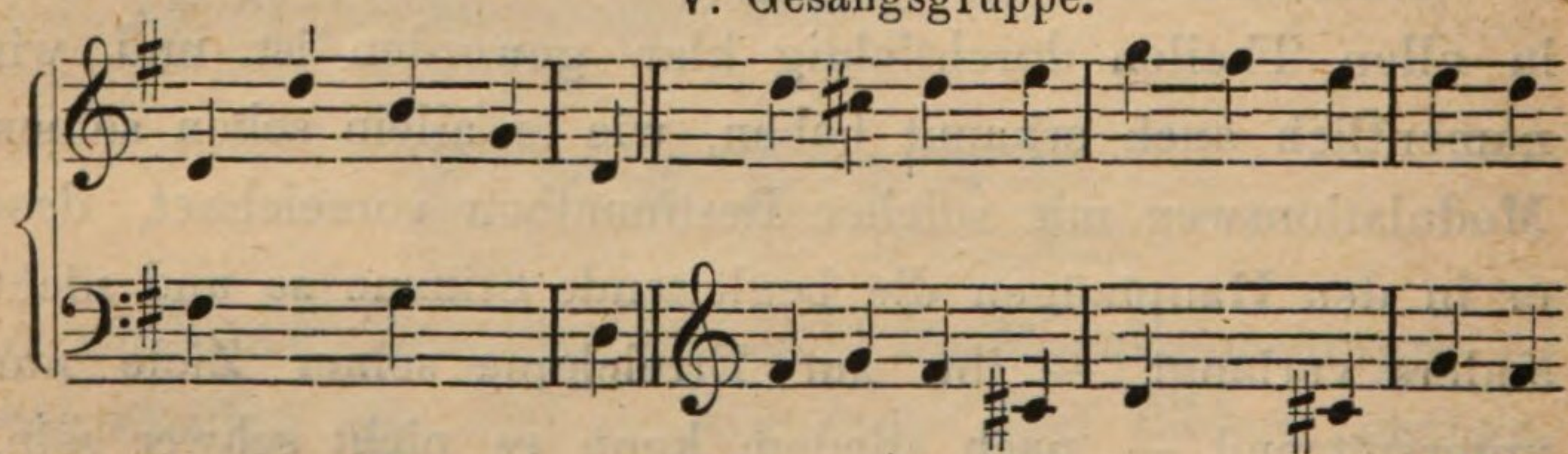
Nachdem uns nun der melodische Führer in Nr. 252 in allen Theilen durchsichtig klar geworden ist und wir namentlich auch erkannt haben, wie er allein schon seinen Modulationsweg mit solcher Bestimmtheit vorzeichnet, dass er in den Hauptzügen die begleitende Stimme so und nicht anders verlangt — ihn zur Erreichung seiner Ziele nur unterstützend —, nach alledem kann es nicht schwer sein, ihm eine passende Begleitung zu geben. Es sei die folgende.

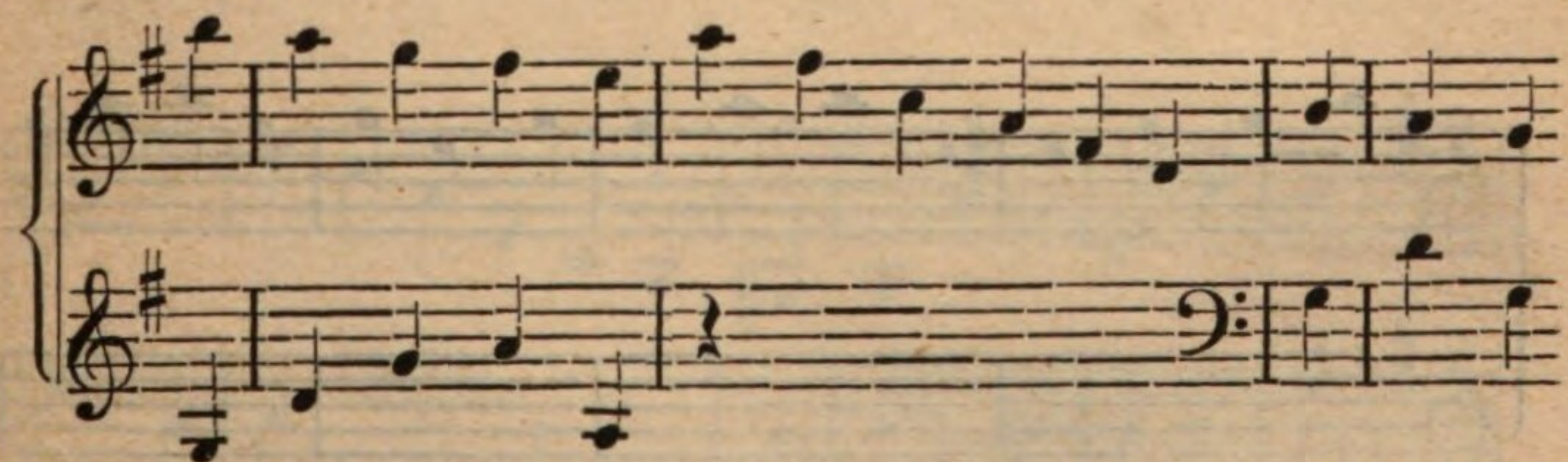
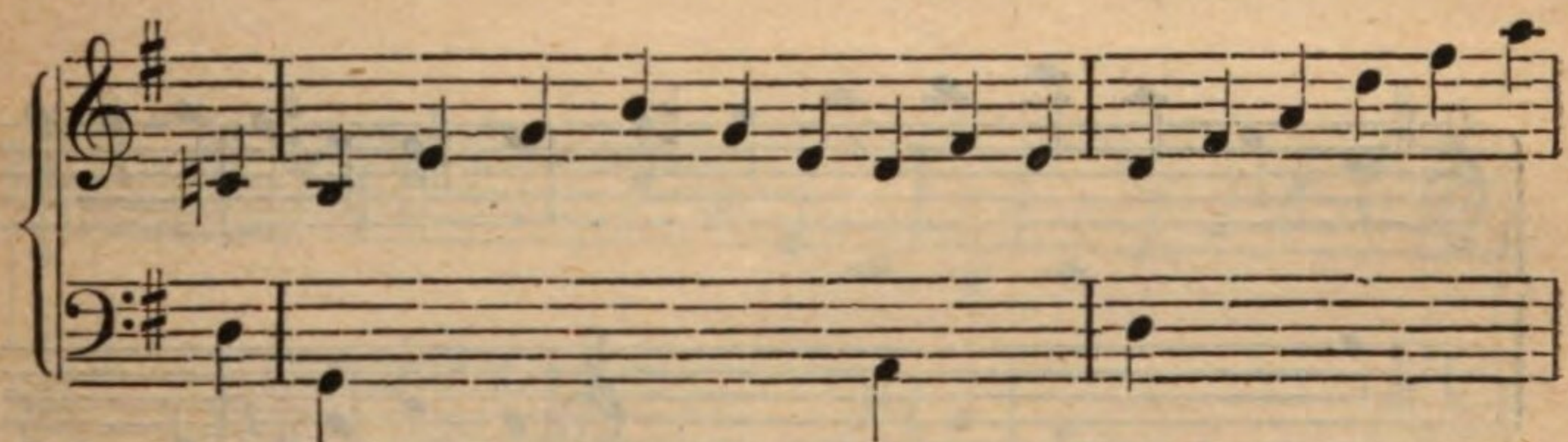
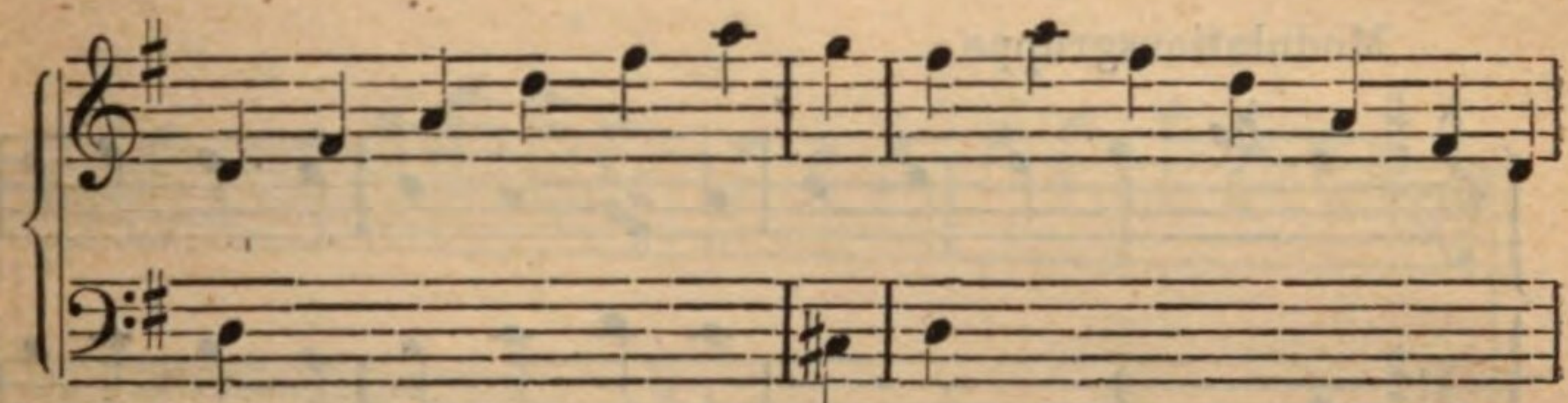
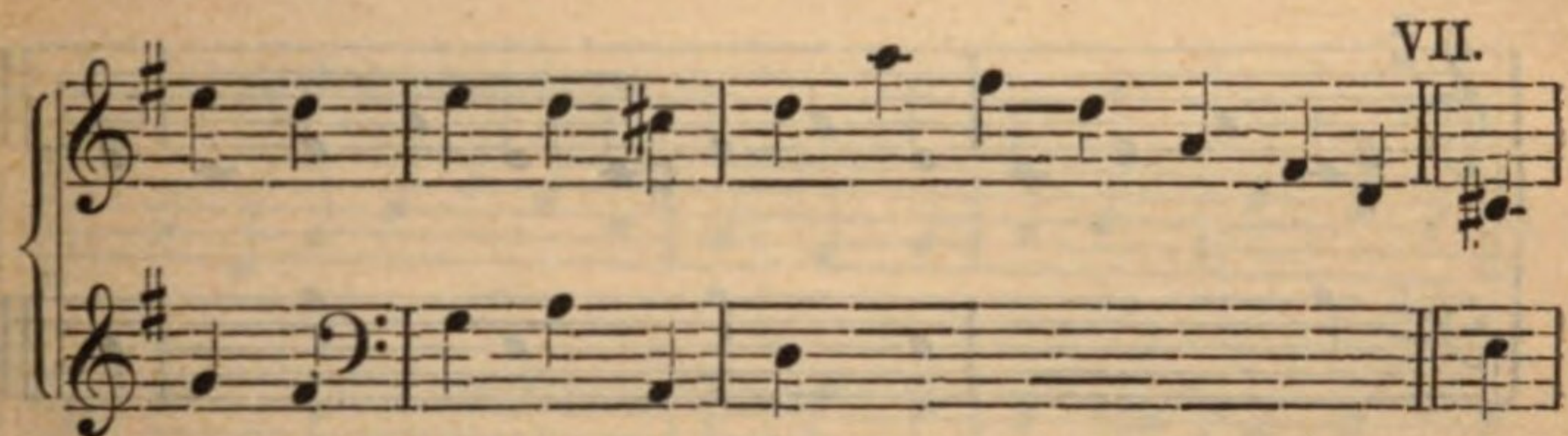
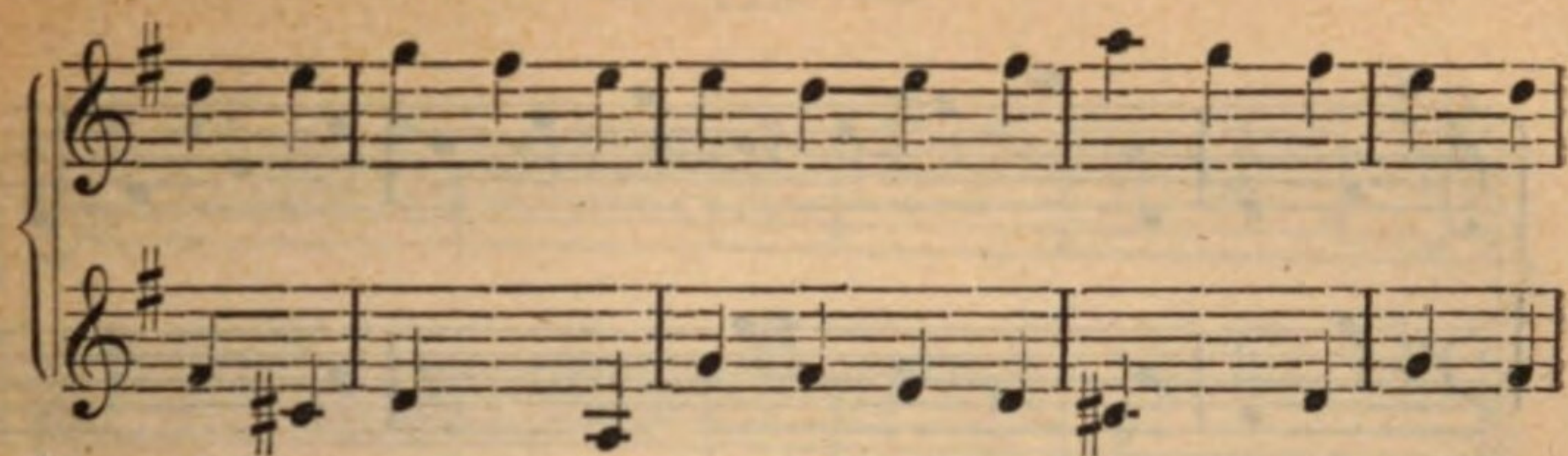
258. 2. Skizze. Nach Nr. 252. Themagruppe.

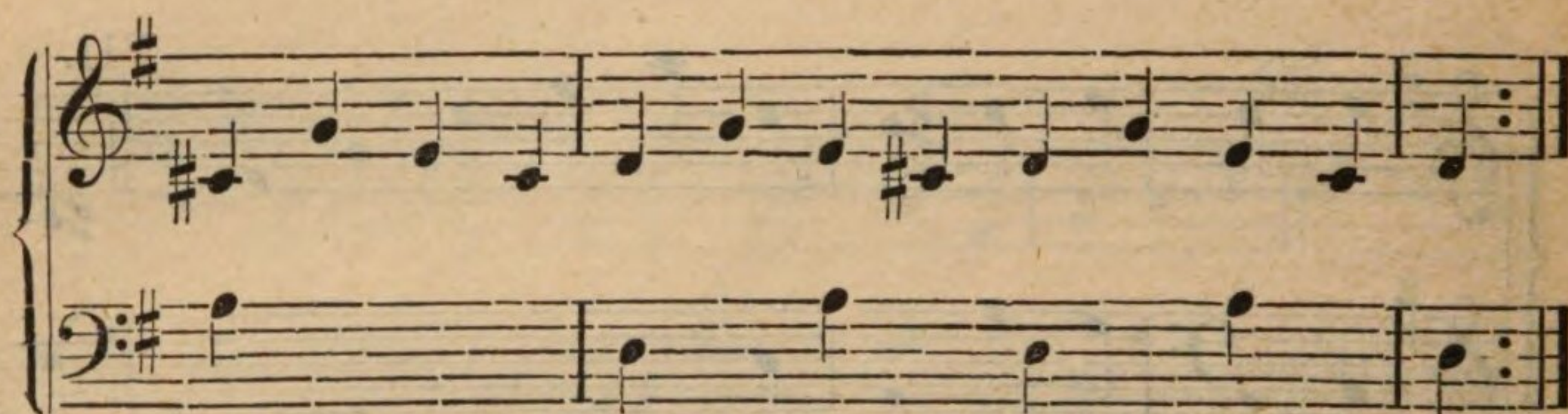
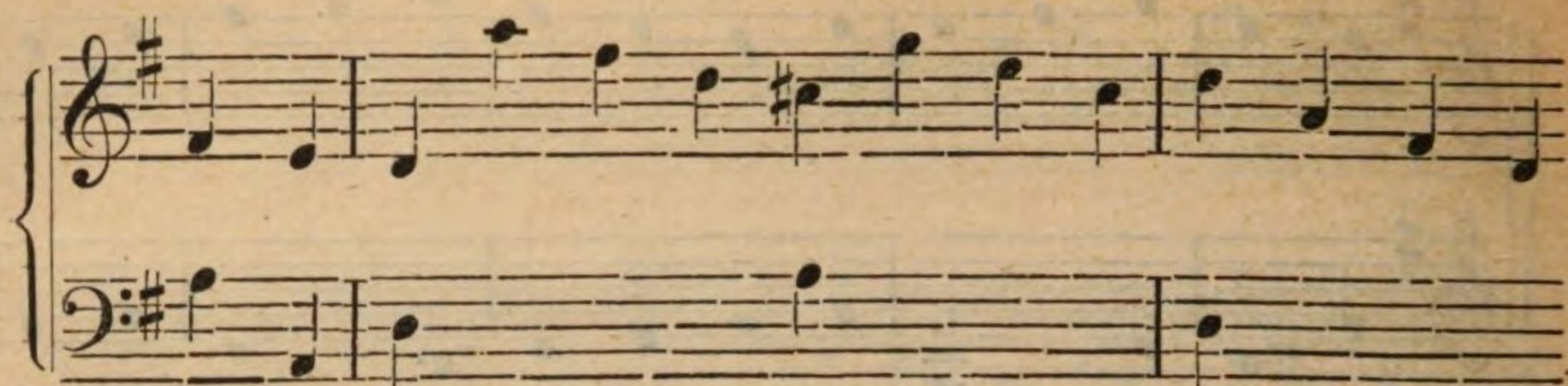




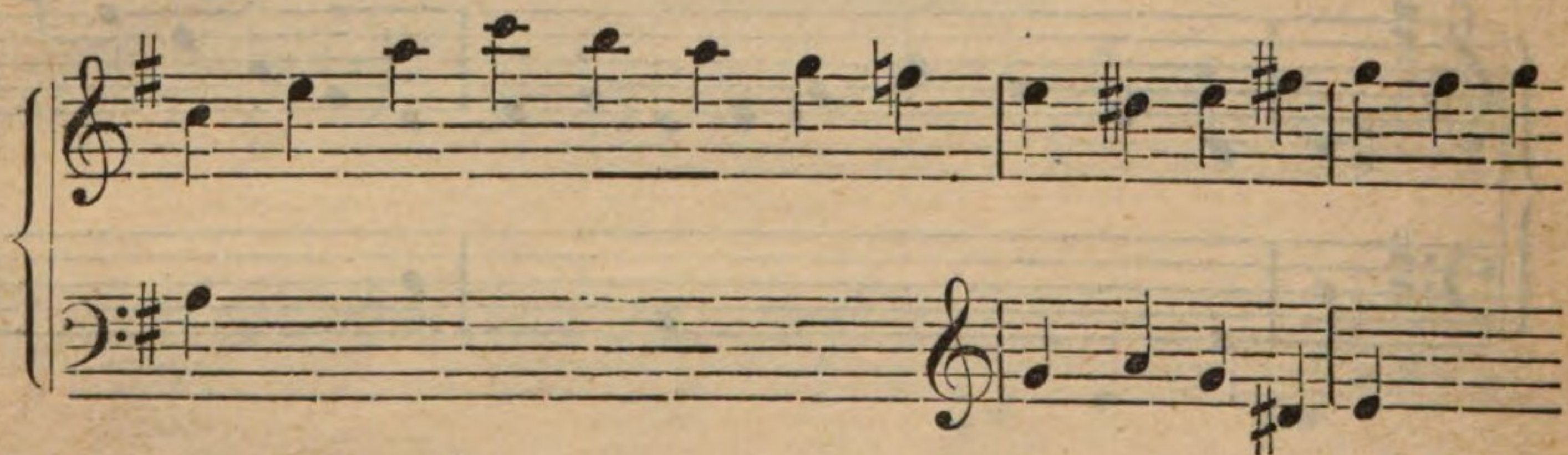
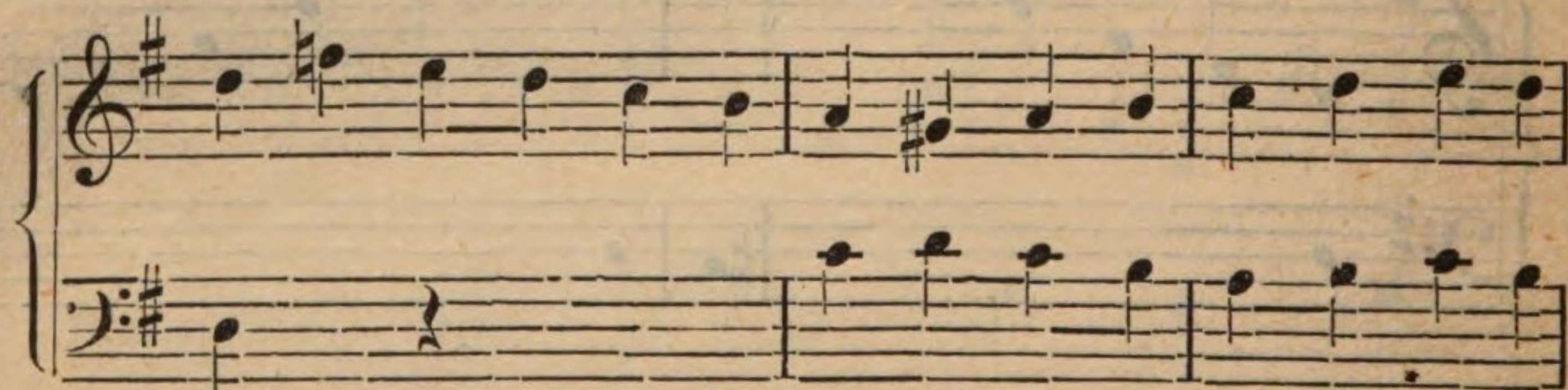
V. Gesangsgruppe.

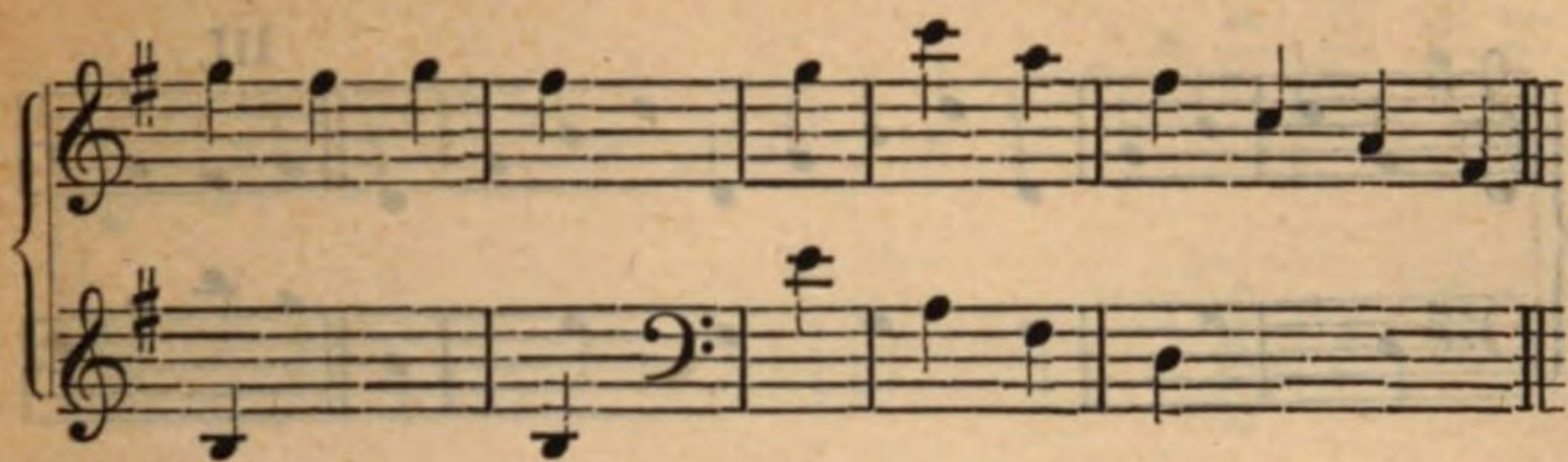




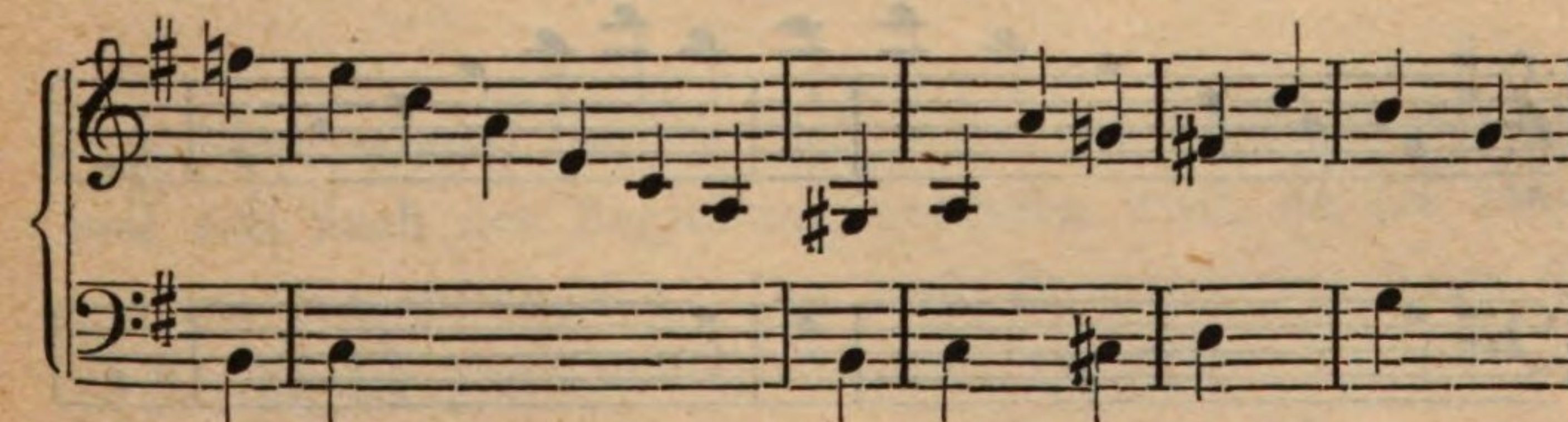
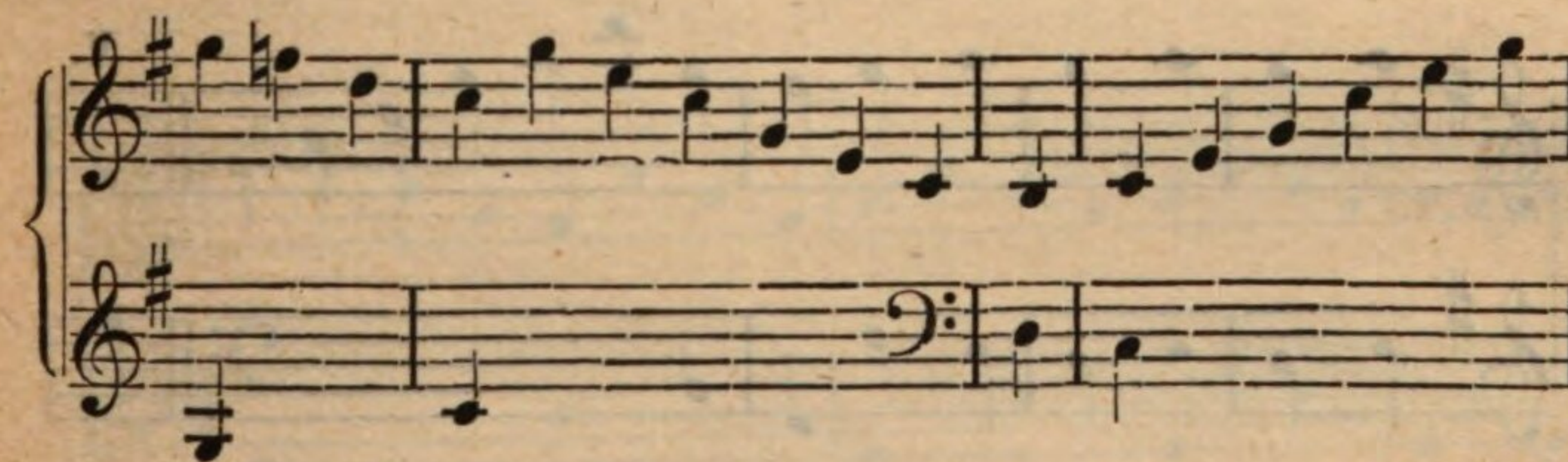
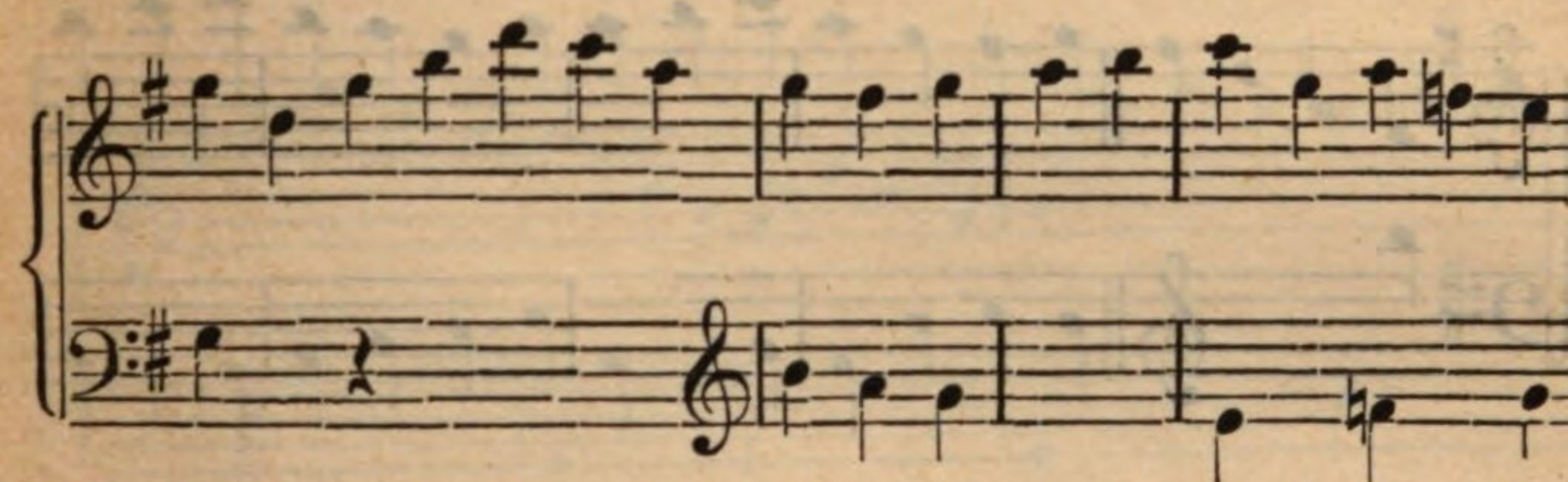
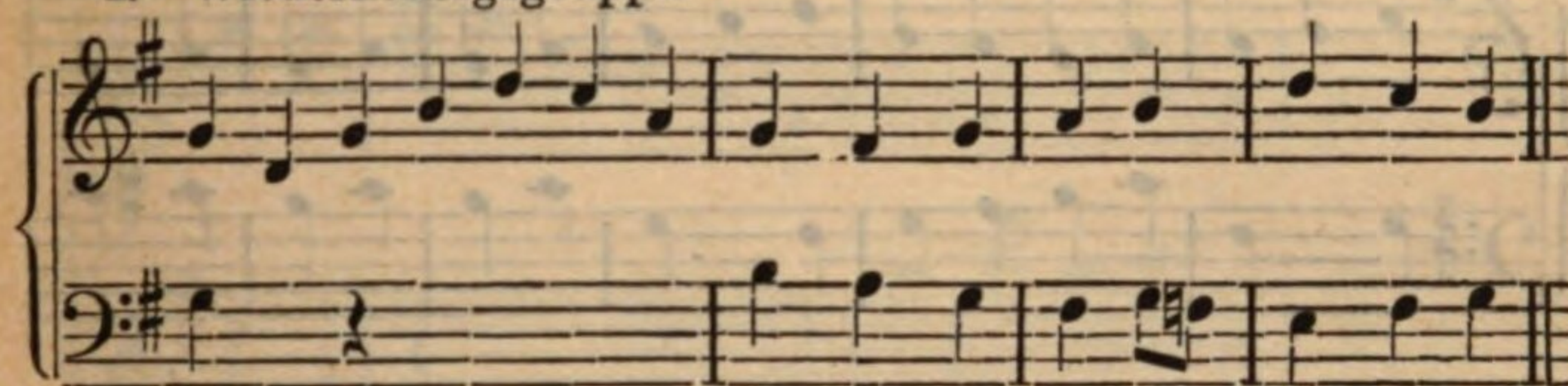


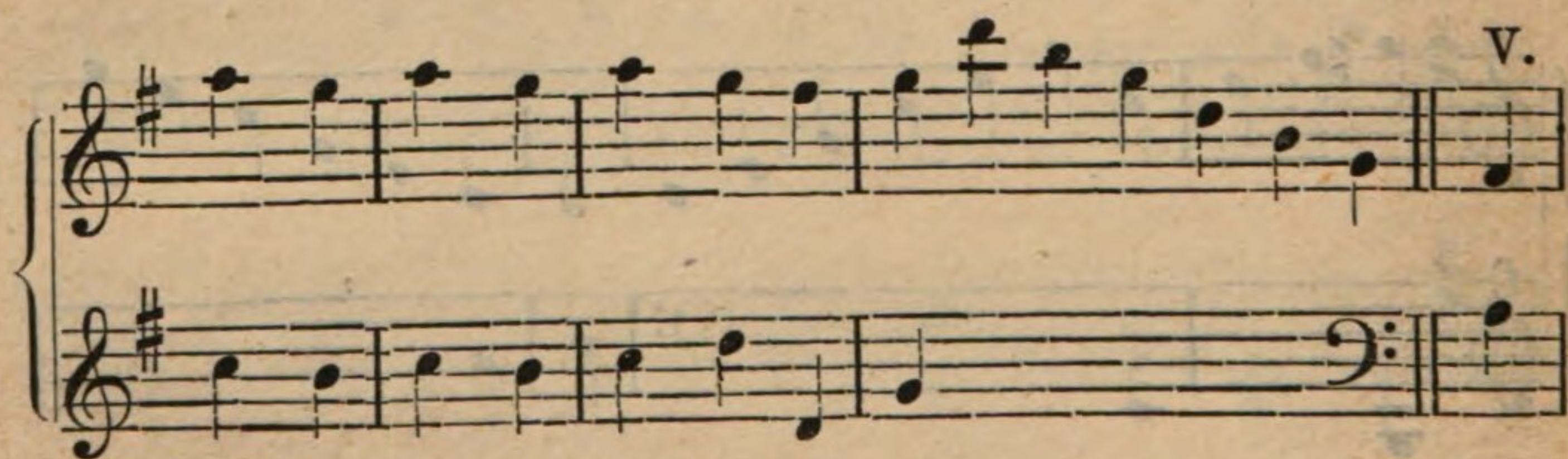
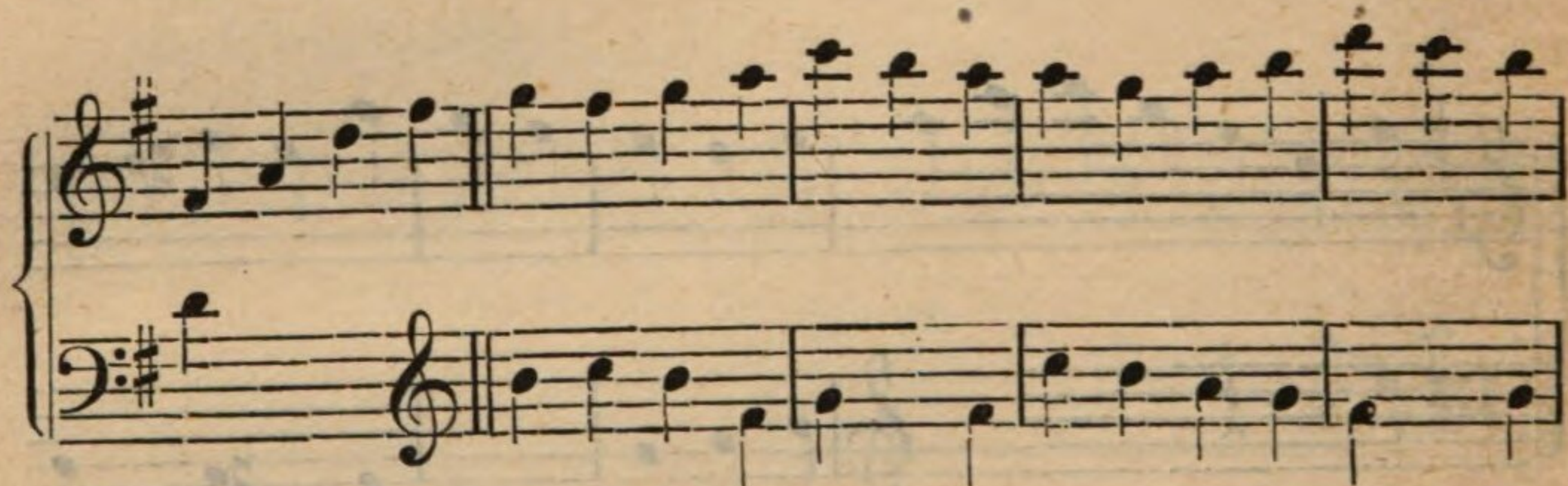
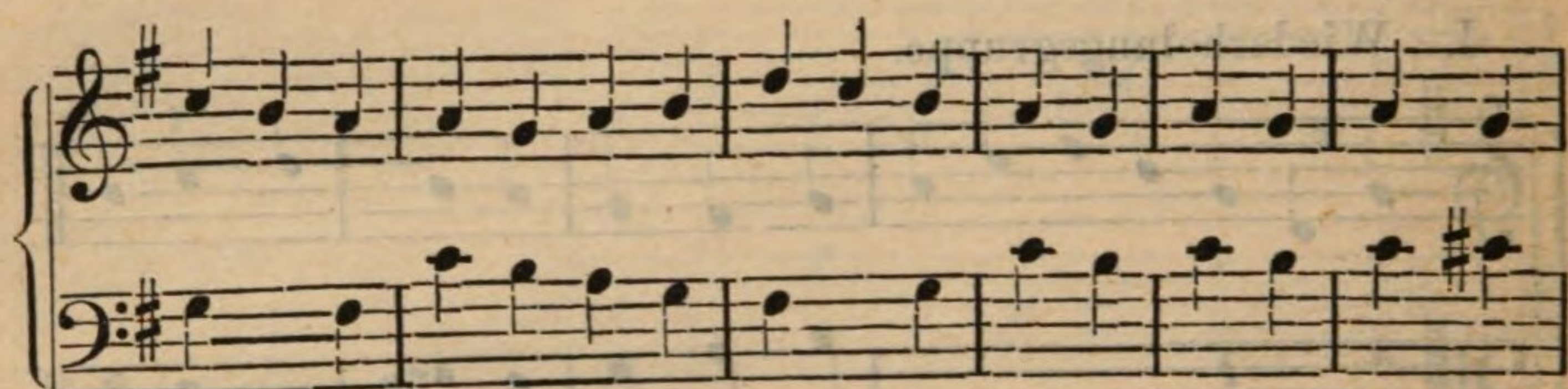
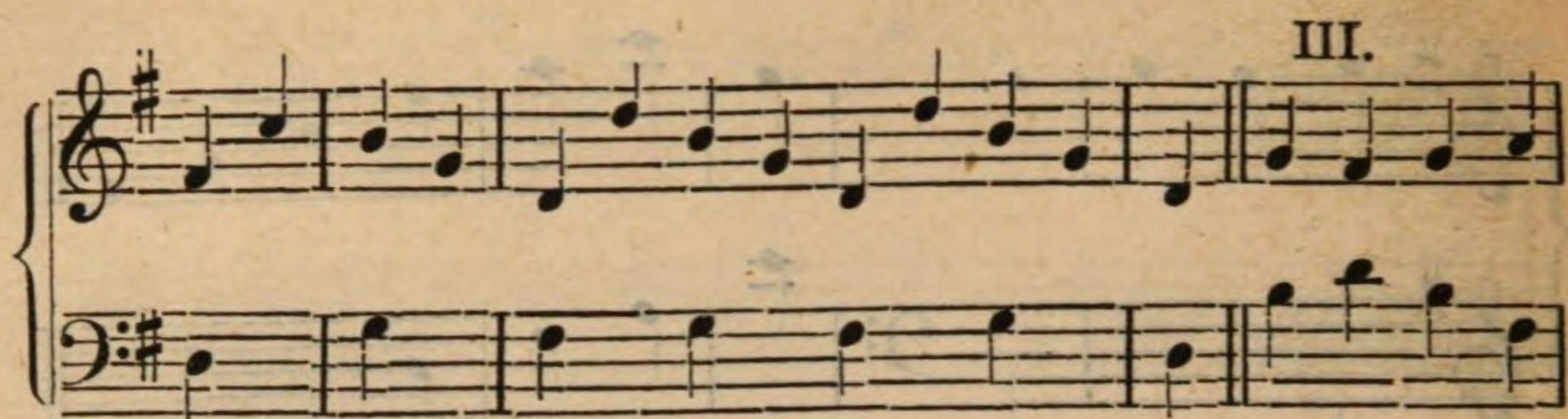
Modulationsgruppe.

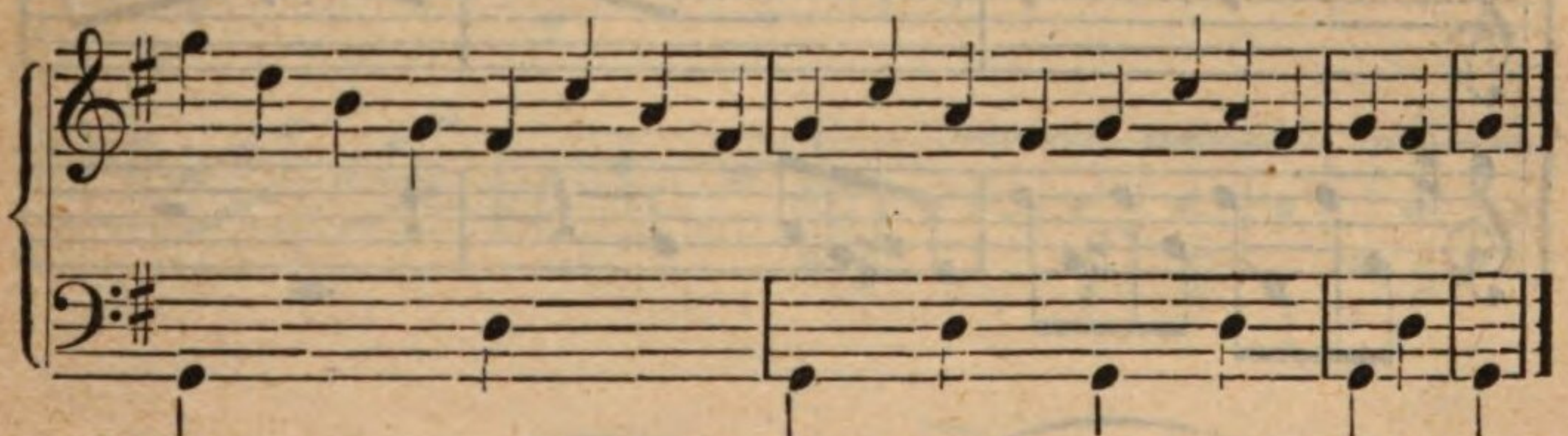
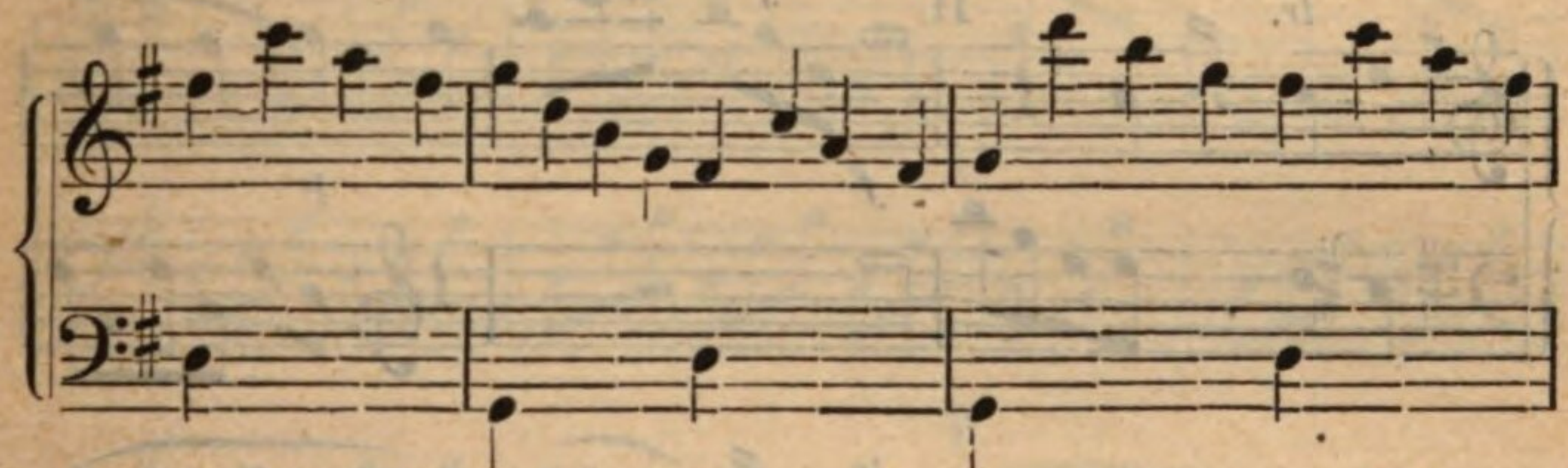
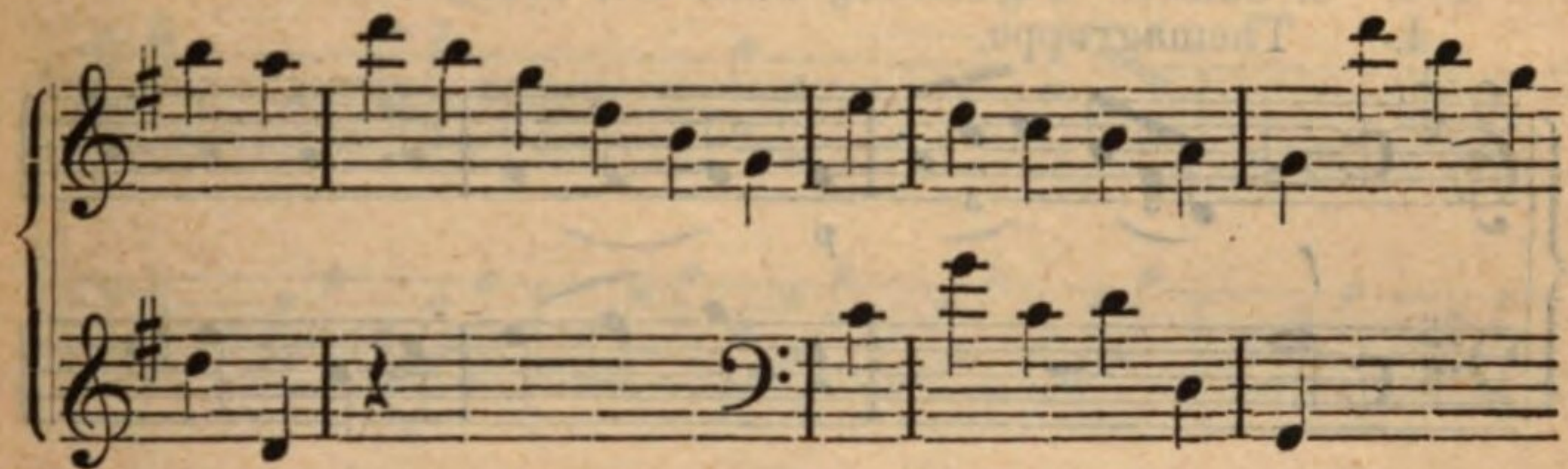
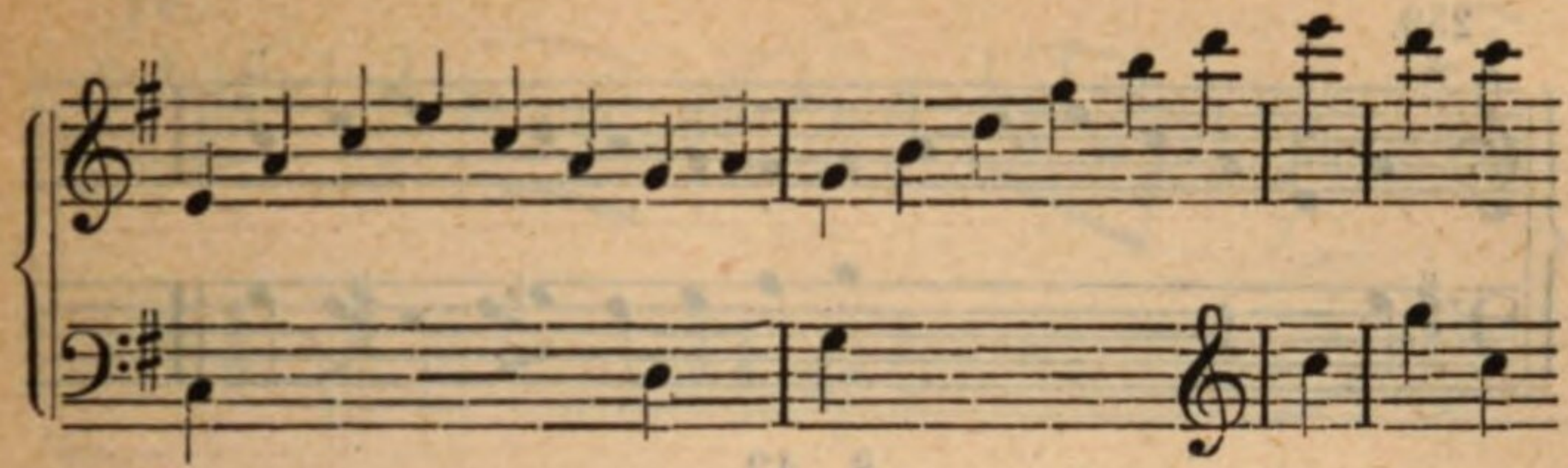




I. Wiederholungsgruppe.

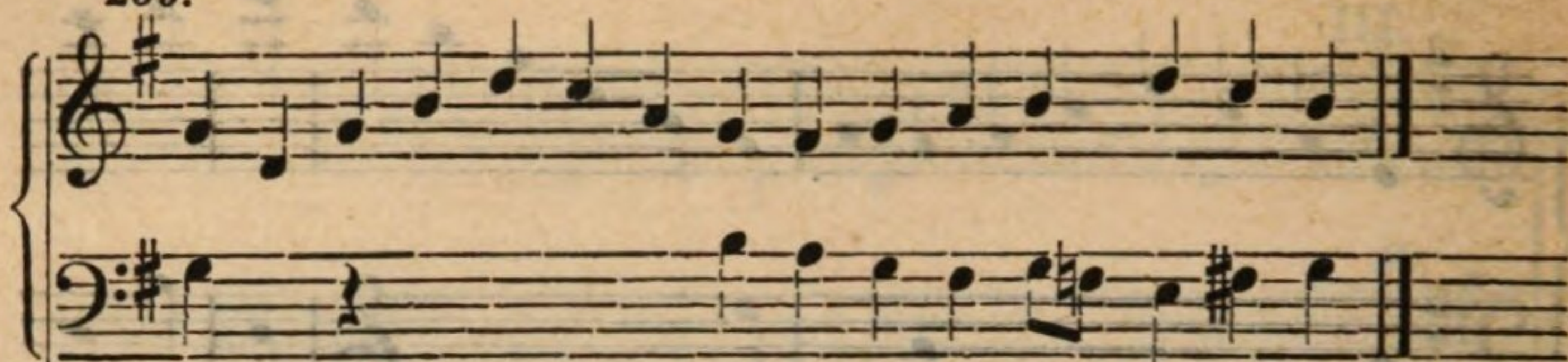






Noch einmal bemerke ich, dass die Taktordnung allemal erst nach der Begleitung getroffen wird, da die zweite Stimme mit entscheidet. Der erste Satzrhythmus hatte also z. B. vor der Taktordnung folgende Gestalt:

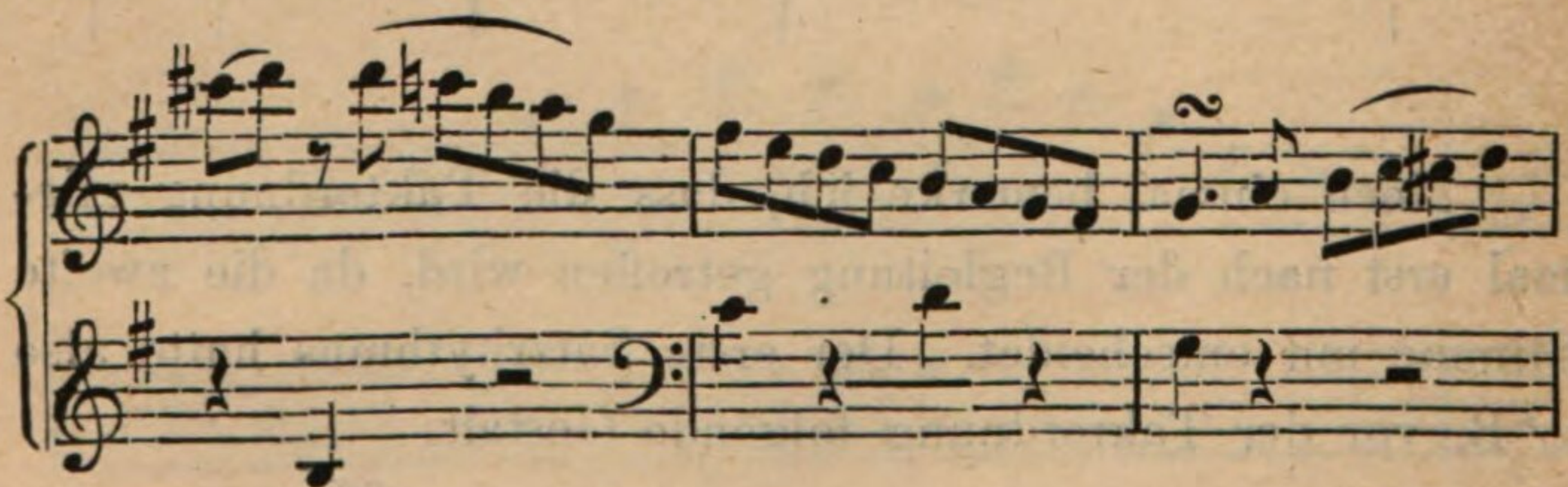
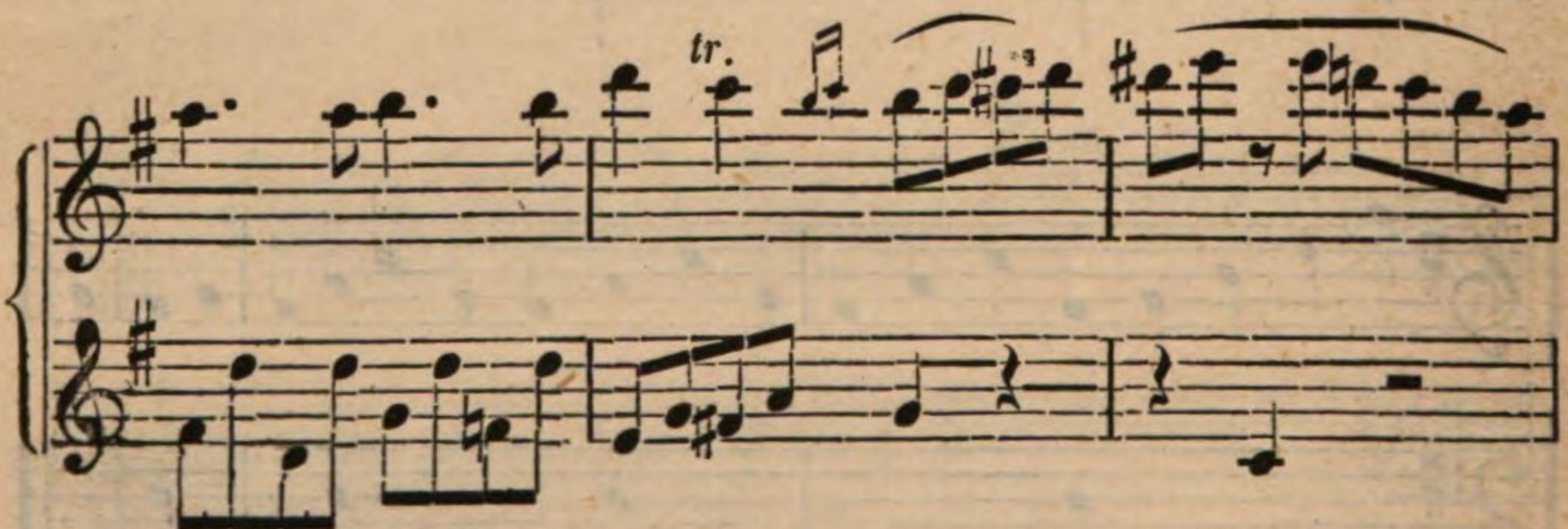
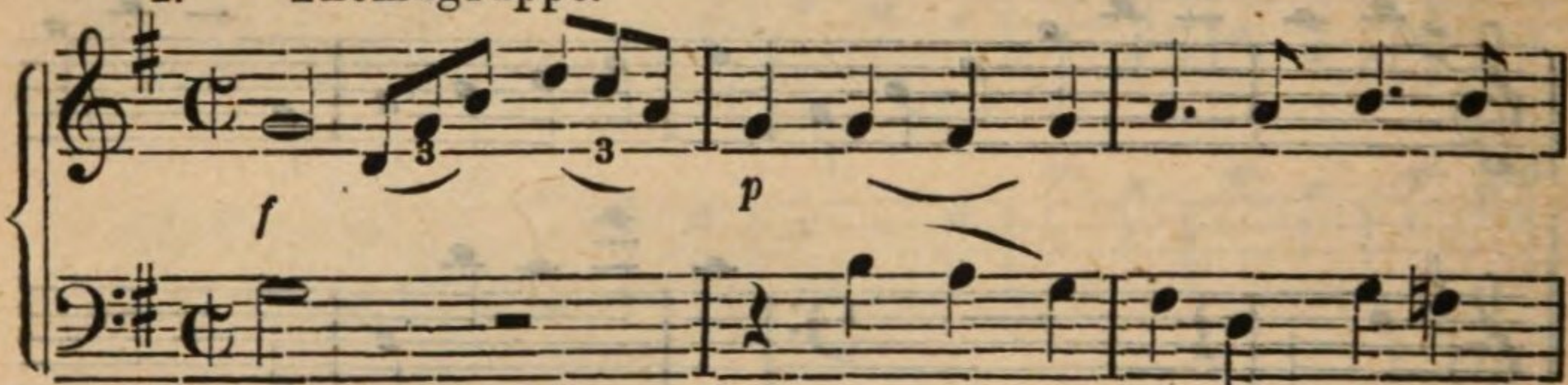
259.



§. 43.

260. 3. Skizze. Figurirung nach Nr. 258.

I. Themagruppe.



IV.

Section IV consists of four measures. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass staff has a whole rest in the first measure, a half rest in the second, and a triplet of eighth notes in the third measure. A forte (f) dynamic marking is placed above the first note of the triplet in the third measure.

Measures 5-8 of section IV. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet of eighth notes in measure 5. The bass staff plays a continuous eighth-note accompaniment throughout these measures.

Measures 9-12 of section IV. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

V.

Section V begins with measure 13. The treble staff has a whole rest in measure 13, followed by eighth notes in measure 14, and a half note in measure 15. The bass staff continues with eighth notes in measure 13, has a whole rest in measure 14, and then continues with eighth notes in measure 15. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at the start of measure 16.

Measures 17-20 of section V. The treble staff features eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 17. The bass staff continues with eighth notes, including a triplet in measure 17, and ends with a whole note in measure 20.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on two staves, both using treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with dots above them. The second staff provides a harmonic accompaniment, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The notation is in a cursive, handwritten style typical of 19th-century manuscript notation. The paper shows signs of age, including slight discoloration and faint smudges.

VI.

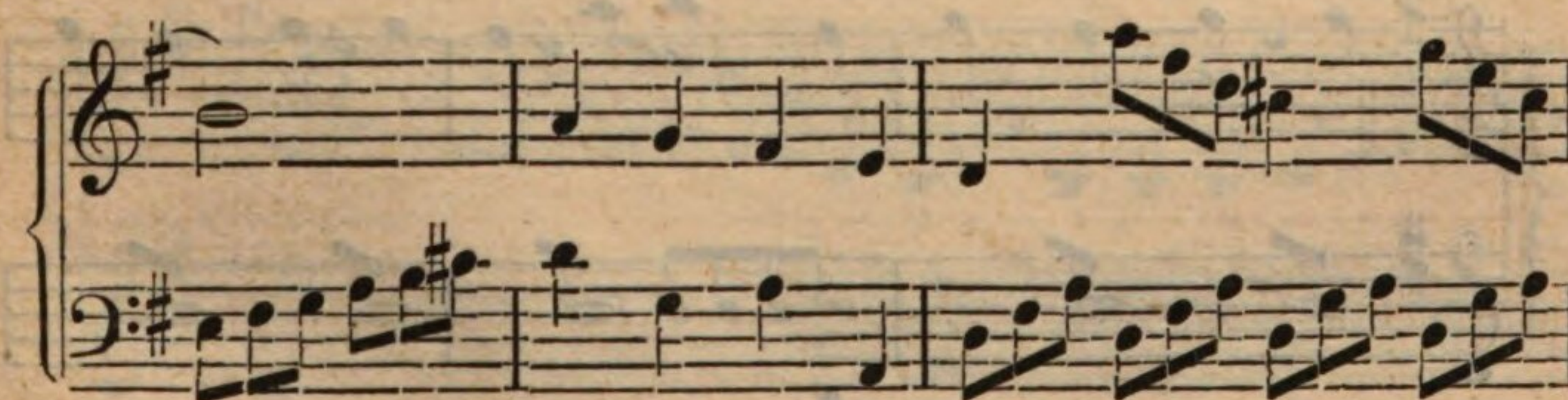
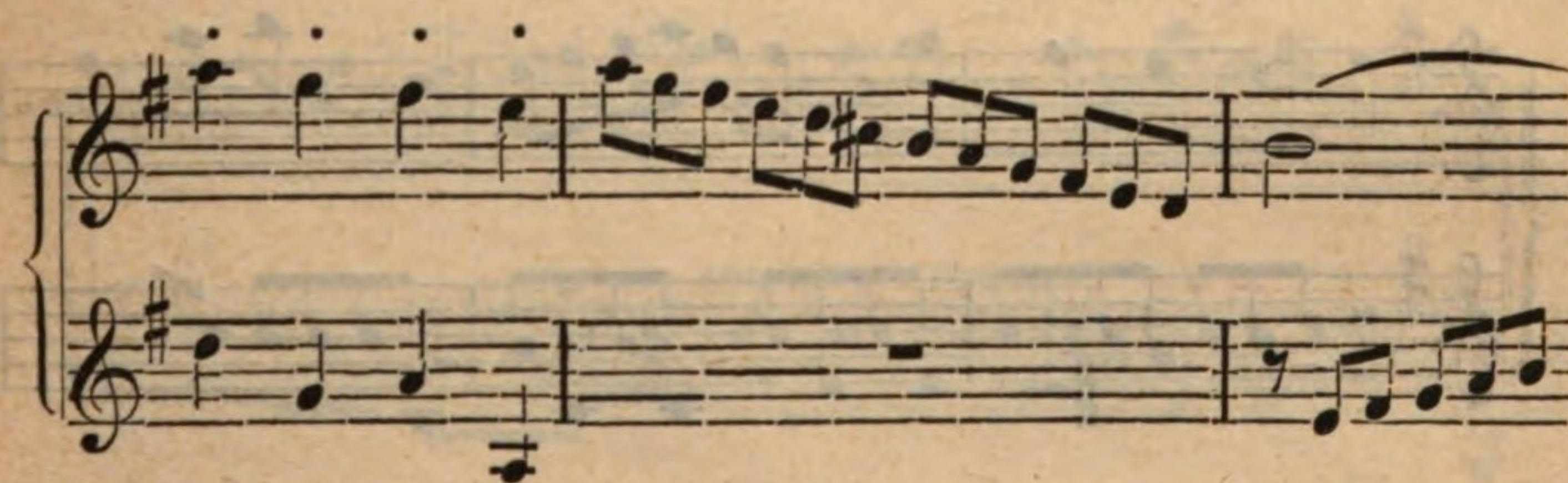
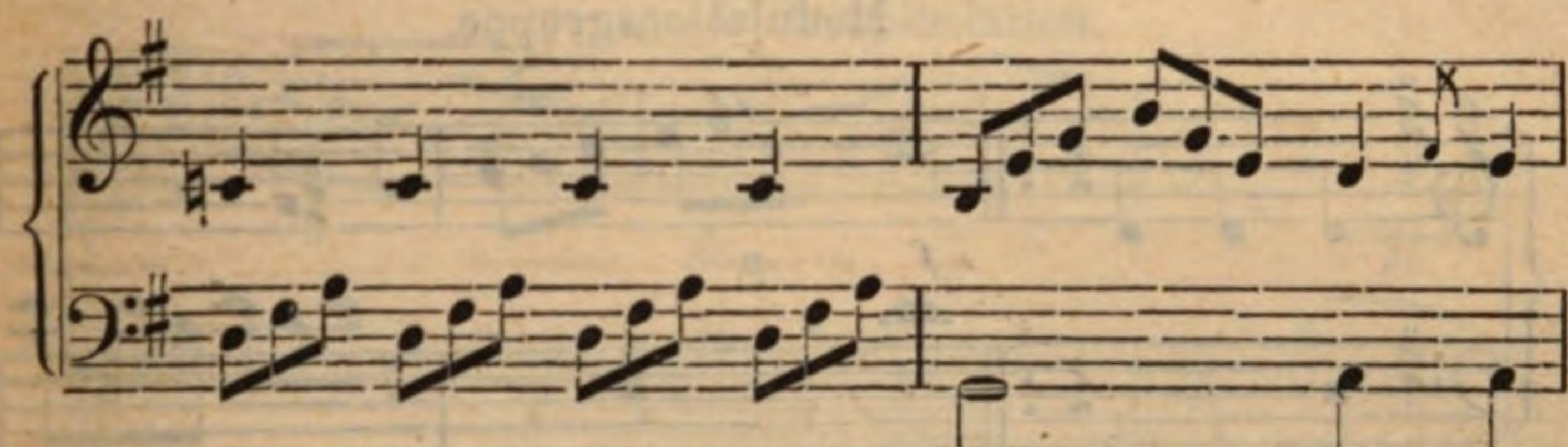
Handwritten musical score for VI. section, measures 1-4. The music is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 1-4. Measure 1: Treble staff has a half note F#4 and a half note G#4 beamed together. Bass staff has a whole rest. Measure 2: Treble staff has a half note A#4 and a half note B4 beamed together. Bass staff has a half note F#3 and a half note G3 beamed together. Measure 3: Treble staff has a half note C5 and a half note B4 beamed together. Bass staff has a half note A3 and a half note G3 beamed together. Measure 4: Treble staff has a half note A4 and a half note G4 beamed together. Bass staff has a half note F#3 and a half note G3 beamed together. The section ends with a double bar line.

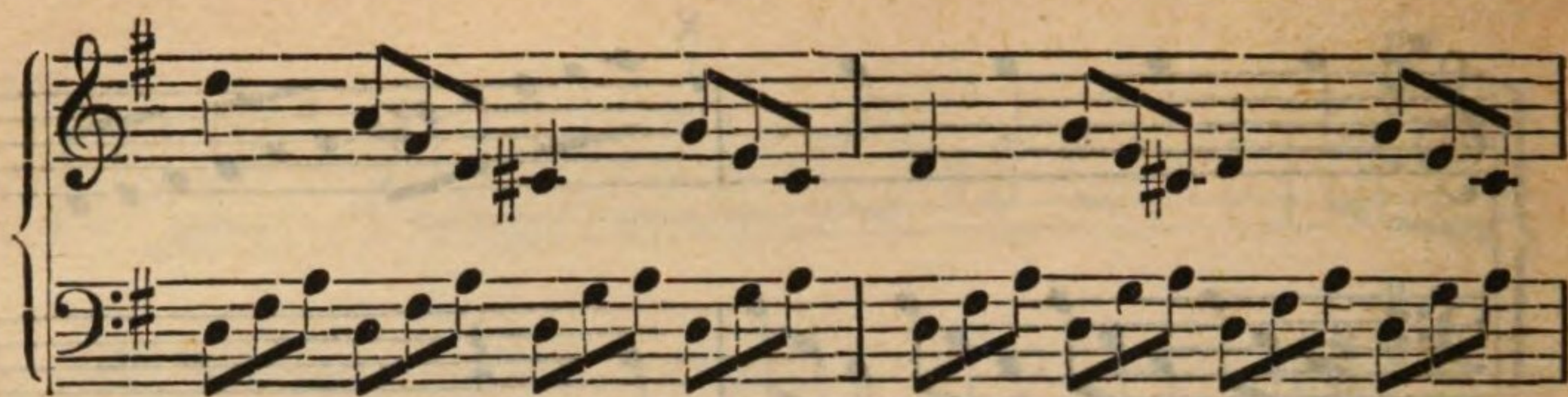
Handwritten musical score for "The Bird Song" by George F. Root, 1834. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a supporting melody with eighth and sixteenth notes. The piece is marked "Allegretto" and "Crescendo".

Handwritten musical score for a two-staff piece in G major. The top staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a grace note. The bottom staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

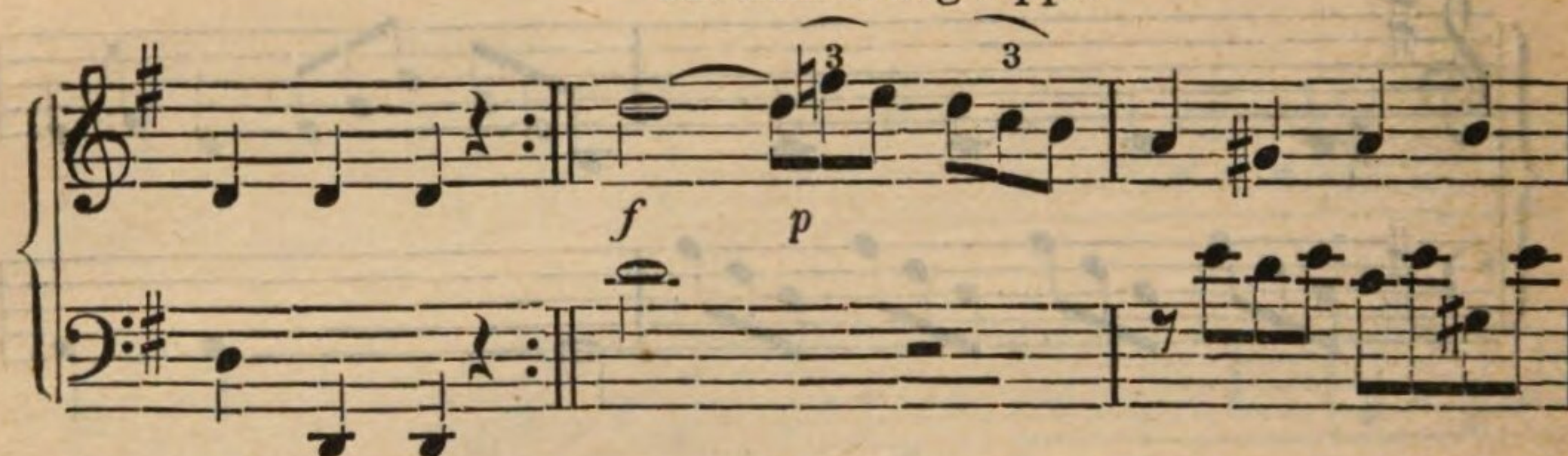
VII.

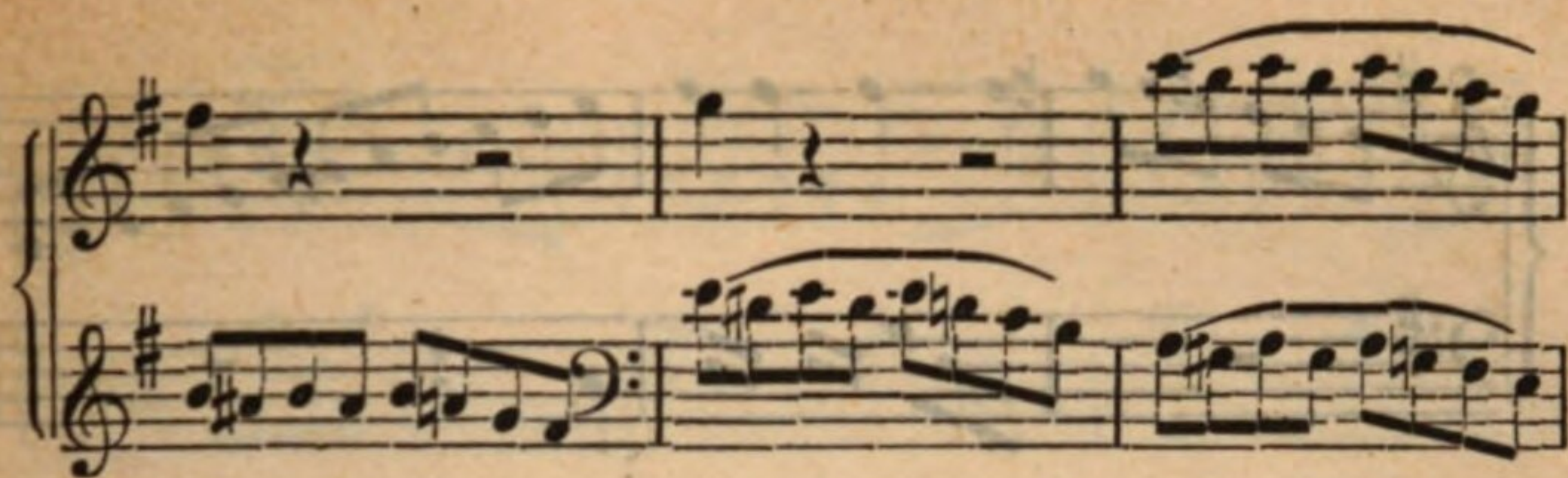
Handwritten musical score for VII. The score consists of two staves, Treble and Bass, both in G major (one sharp). The Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Treble staff contains two measures: the first measure has four quarter notes (G4, A4, B4, C5) and the second measure has four eighth notes (D5, E5, F#5, G5). The Bass staff contains two measures: the first measure has four eighth notes (G3, A3, B3, C4) and the second measure has a half note (G3) followed by a whole rest.



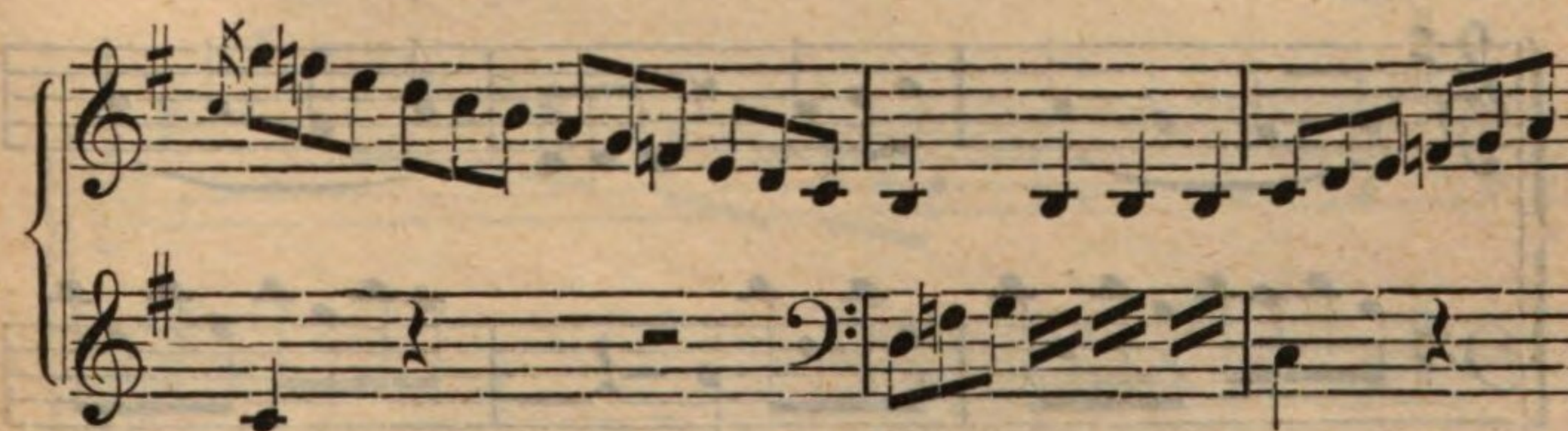
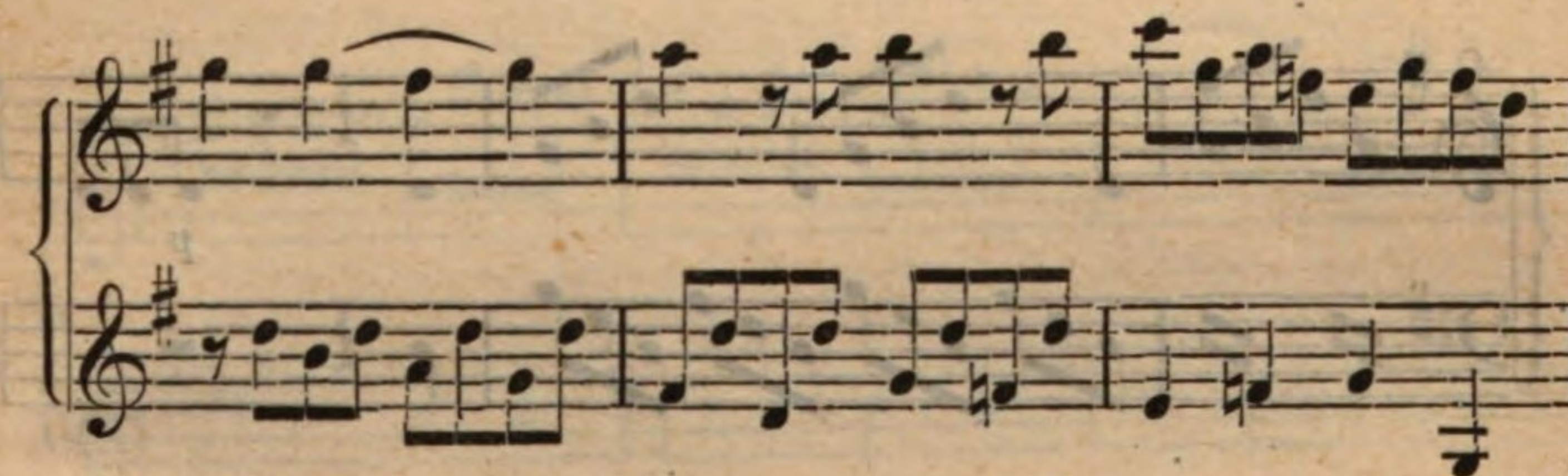
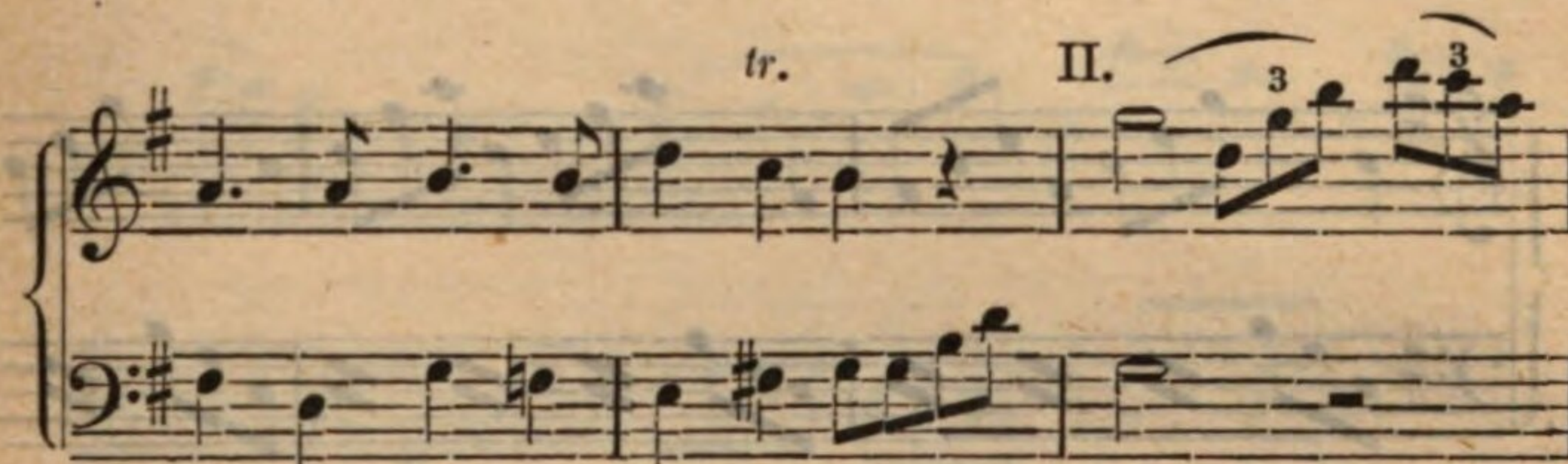
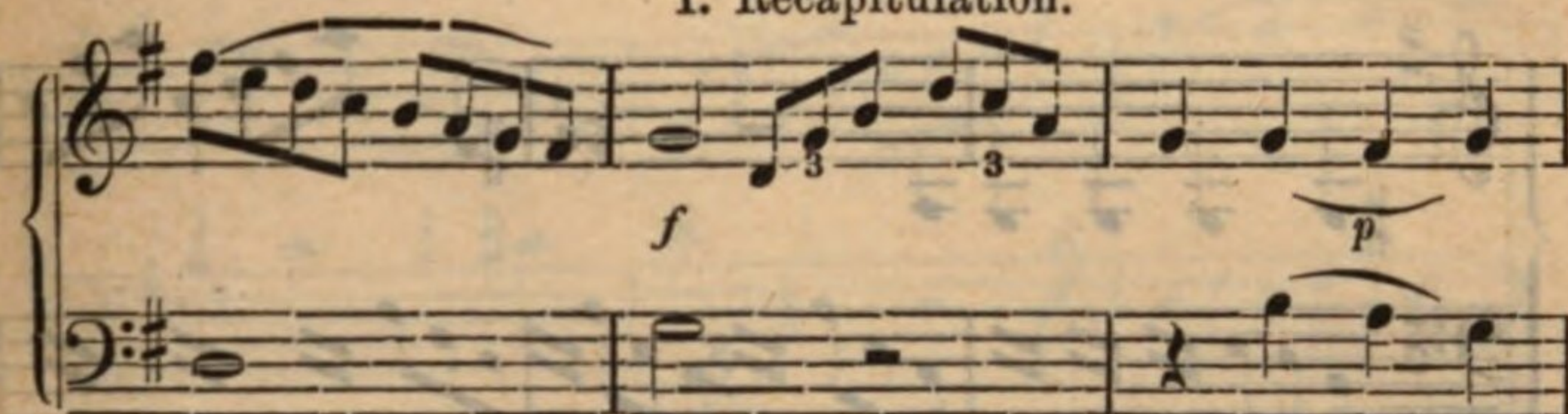


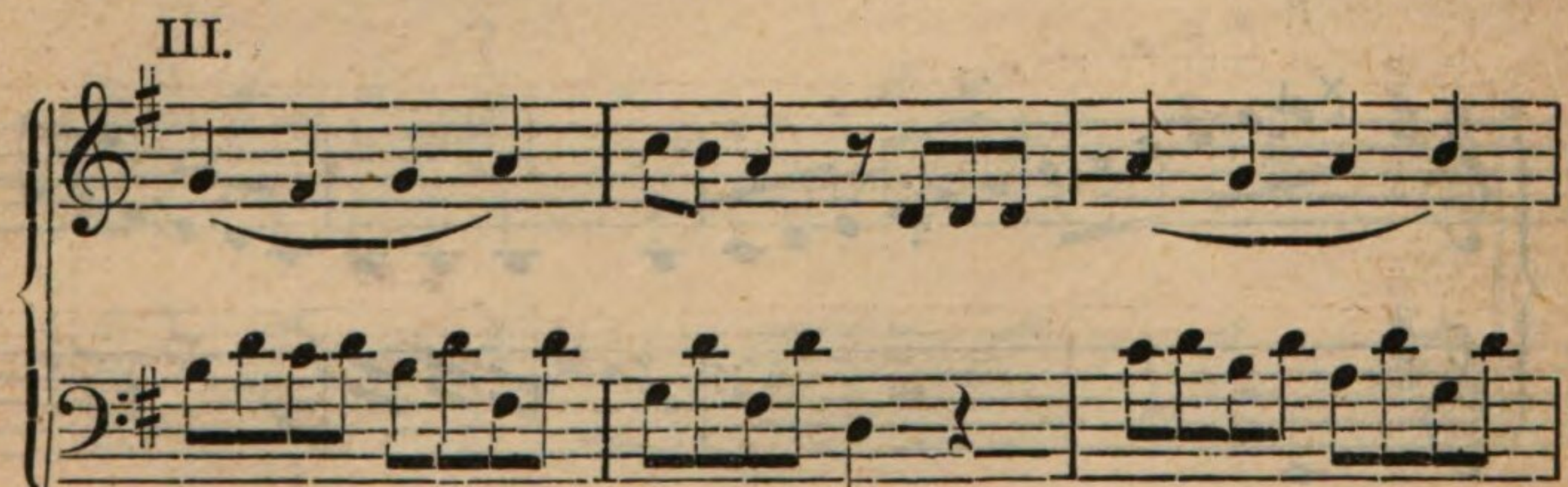
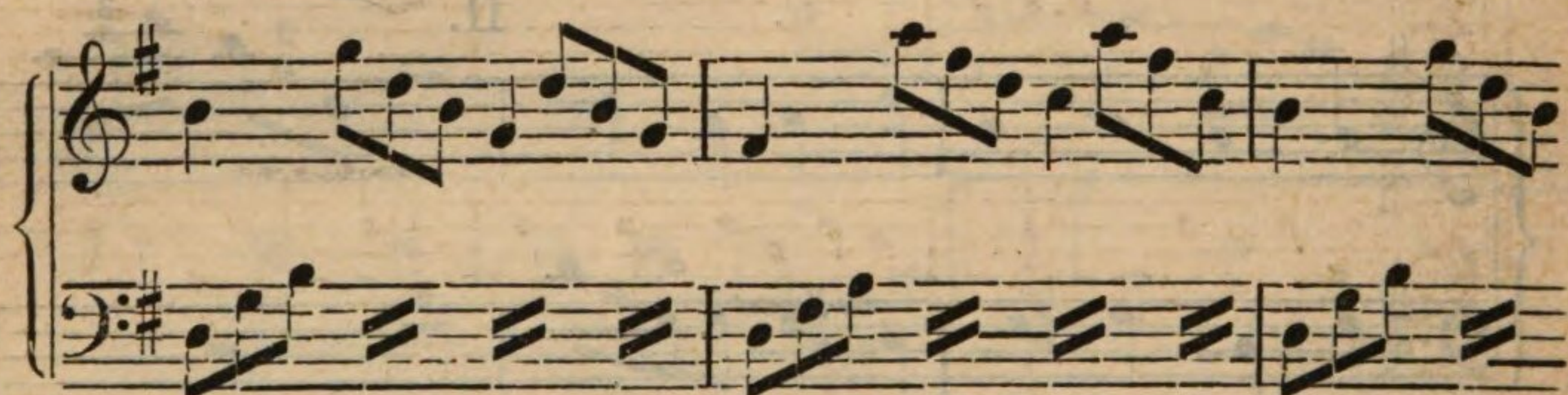
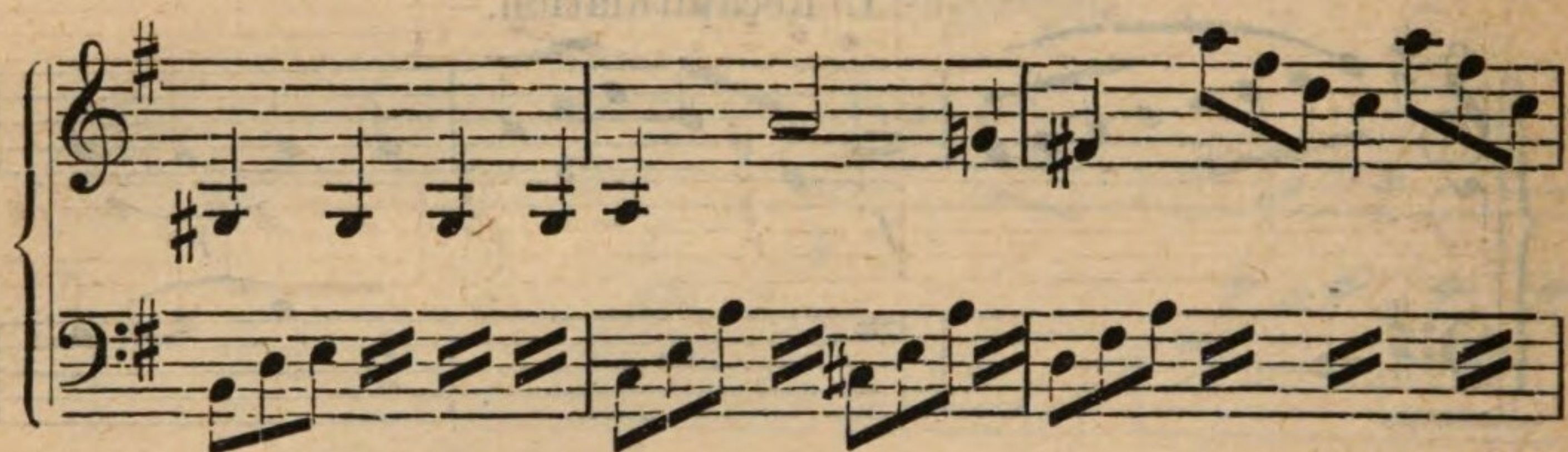
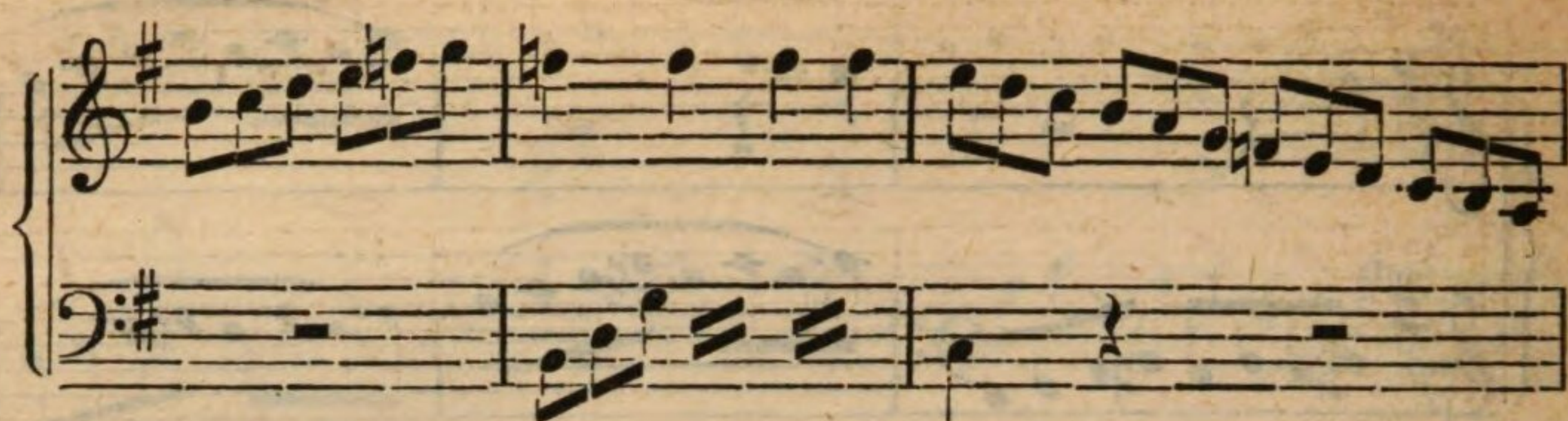
Modulationsgruppe.

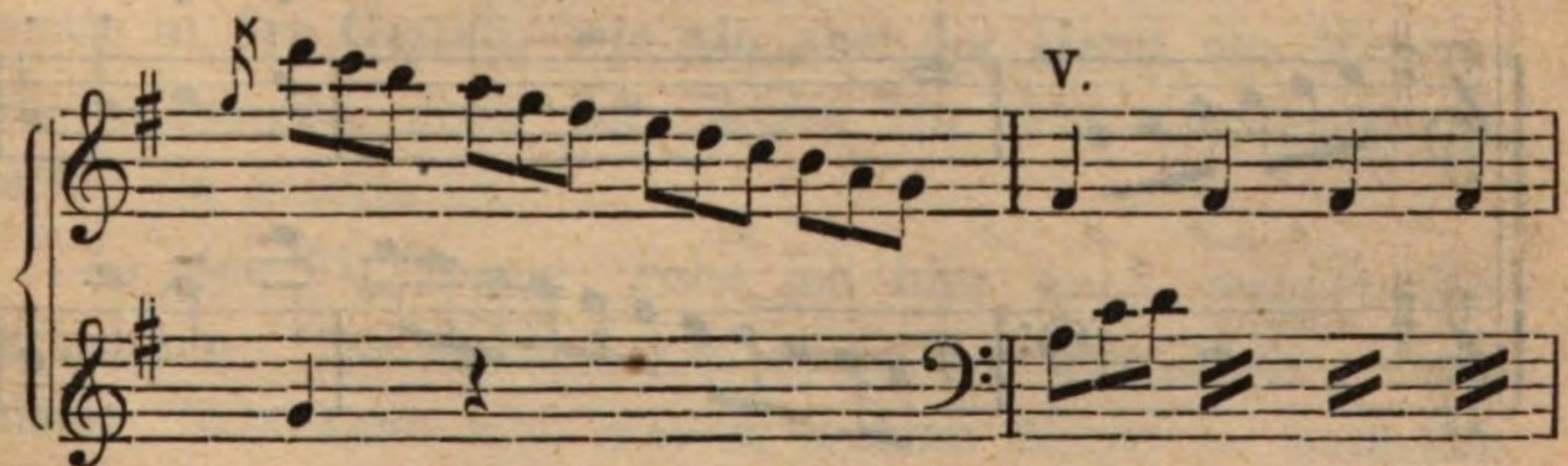
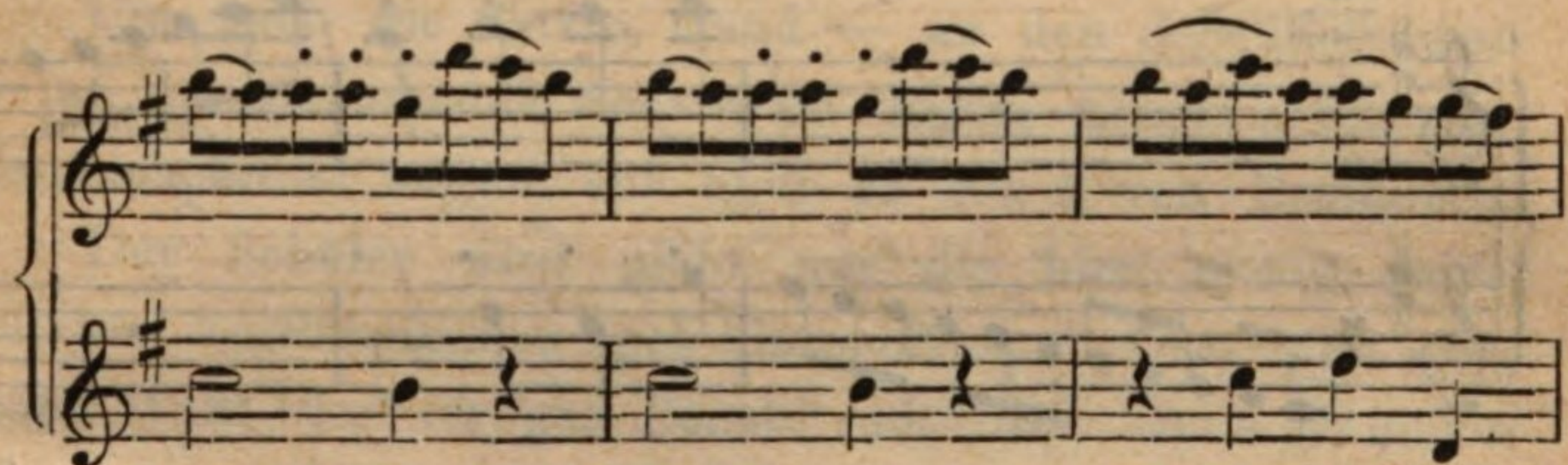
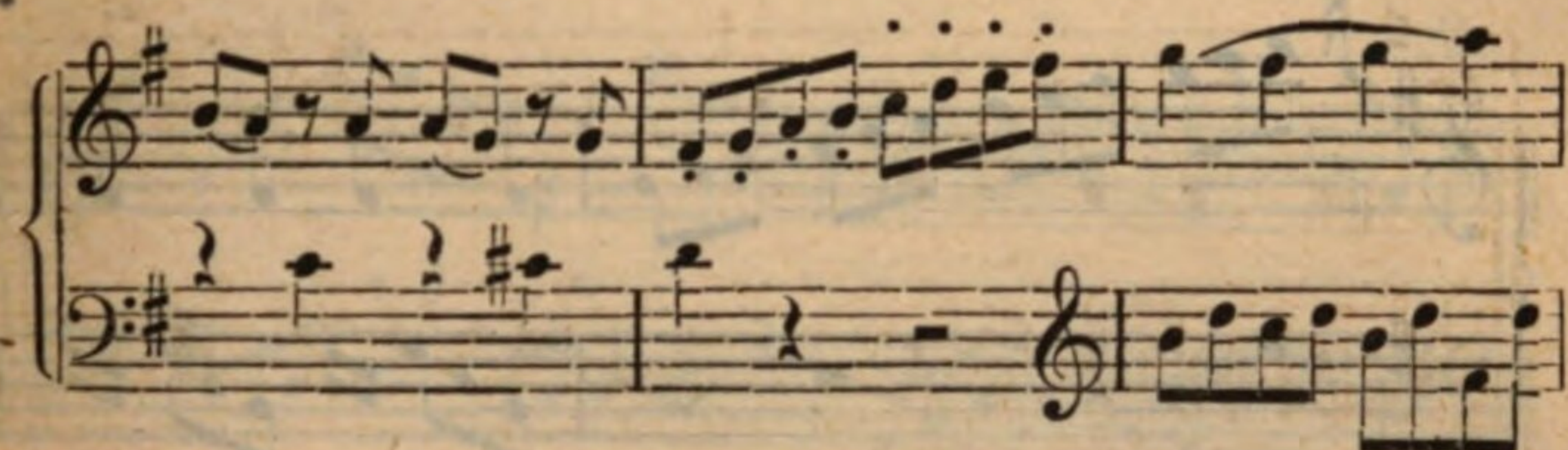
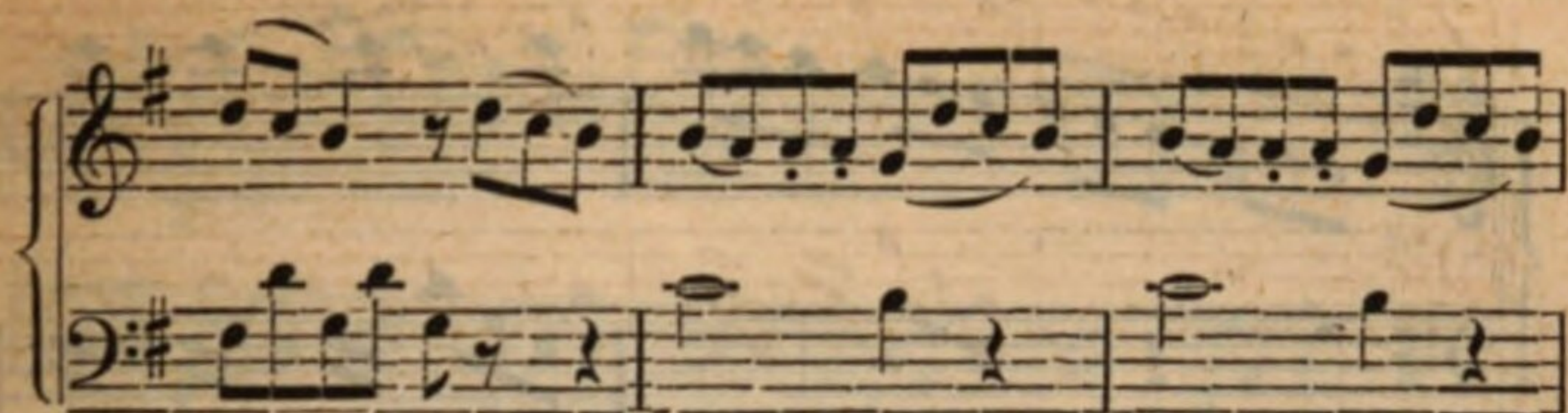


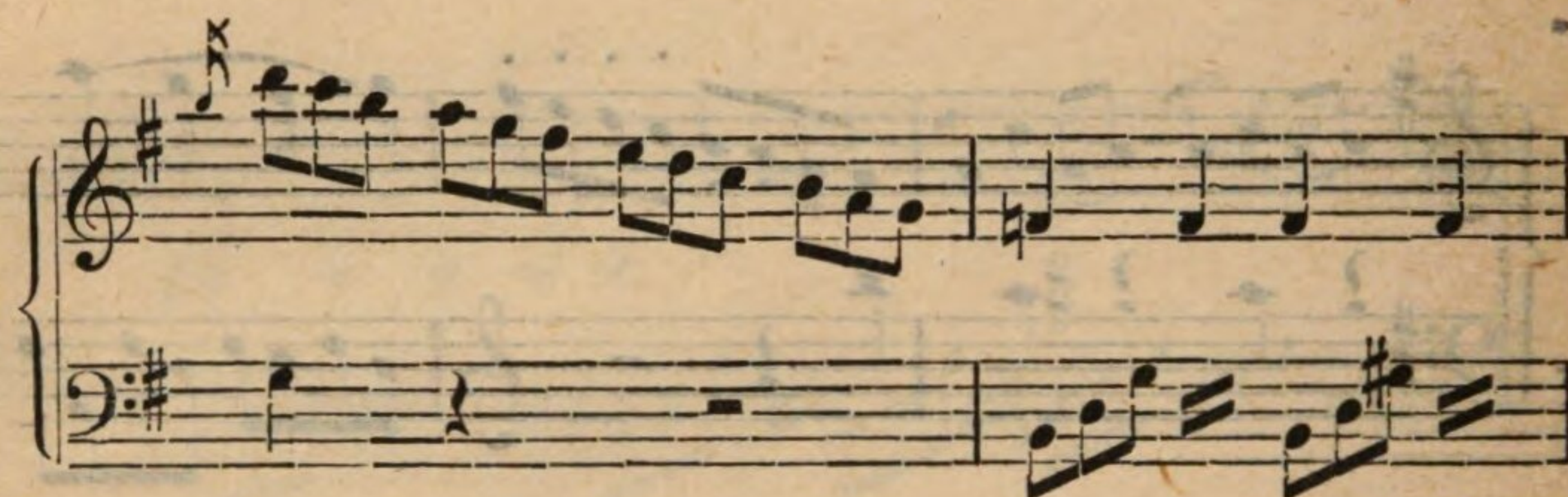


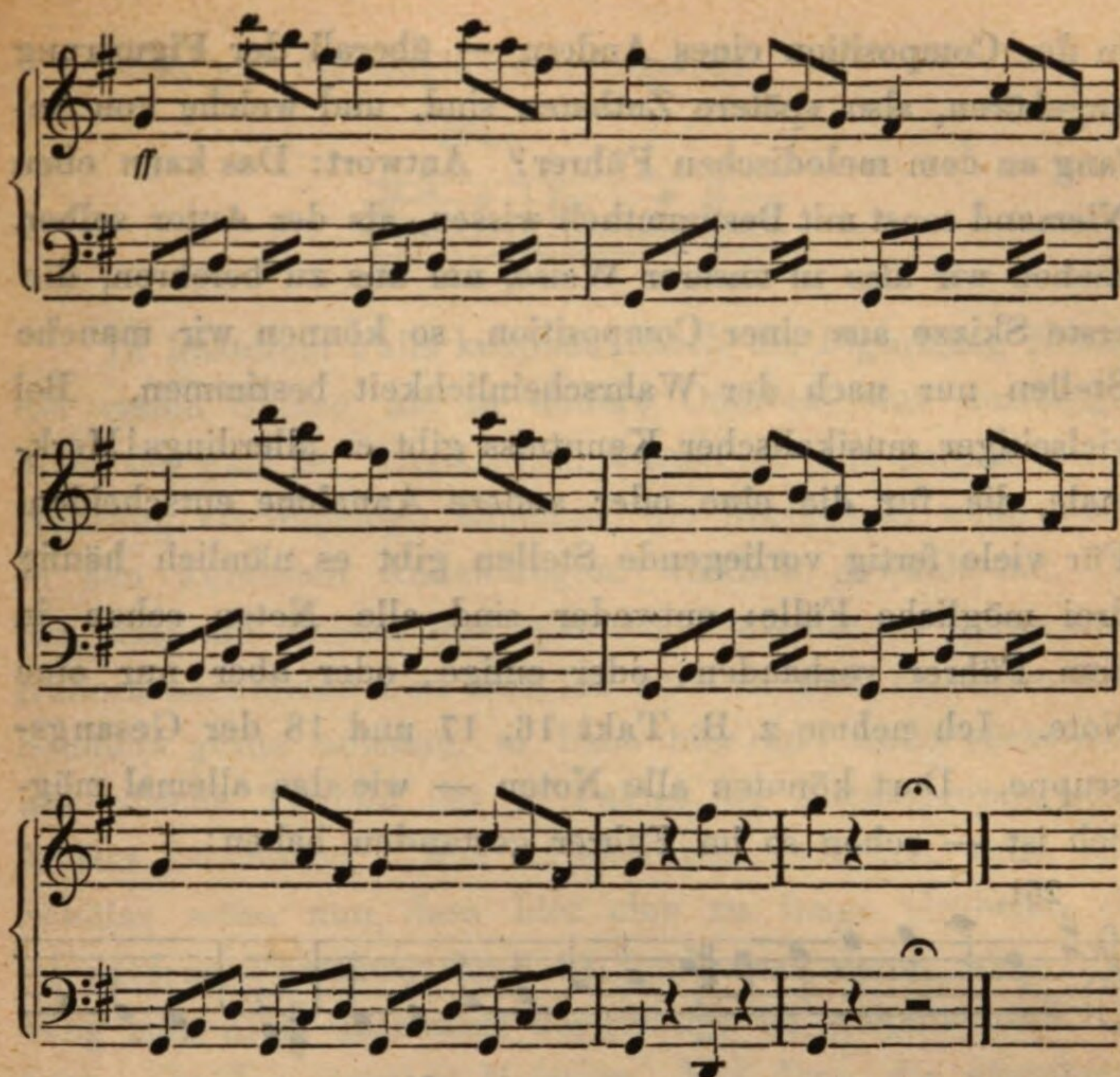
I. Recapitulation.











§. 44.

Um noch die letzte Hand — zu den Ausfüllstimmen — an die vorstehende Sonate zu legen, verweise ich, der Raumersparniss wegen, auf opus 49 No. 2 von Beethoven.

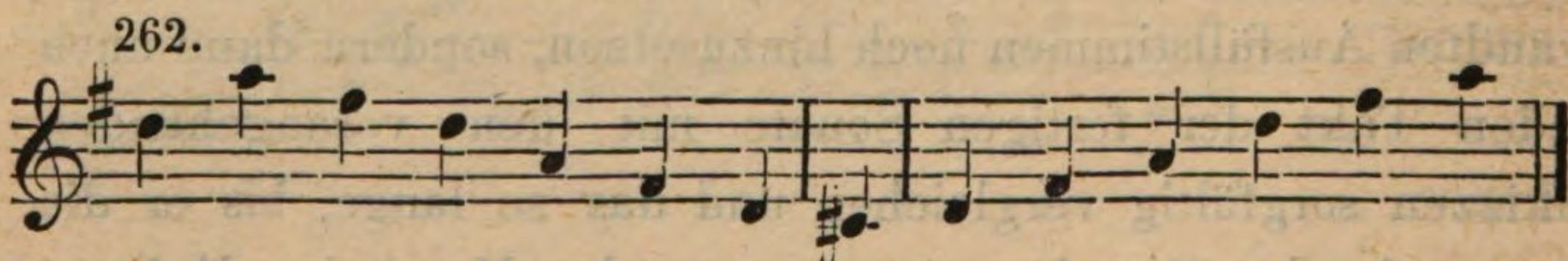
Der Schüler wird nicht nur die hier wenig angewandten Ausfüllstimmen noch hinzusetzen, sondern dann auch jeden Takt der fertigen Sonate mit den vorangehenden Skizzen sorgfältig vergleichen und das so lange, bis er die Sonate in der Gestalt, wie sie aus der Hand des Meisters hervorgegangen, nach der Skizze No. 258 auswendig zu spielen im Stande ist.

Zu der Figurirung gebe ich hier noch wenige Bemerkungen. Der Schüler wird auch hier wiederholt gefragt haben: Wie kann man wissen, welche Noten — natürlich

in der Composition eines Andern — überall der Figurirung angehören, also spätere Zuthaten sind, und welche von Anfang an dem melodischen Führer? Antwort: Das kann eben Niemand sonst mit Bestimmtheit wissen, als der Autor selber. Ziehen wir also in unserer Weise, um uns zu belehren, die erste Skizze aus einer Composition, so können wir manche Stellen nur nach der Wahrscheinlichkeit bestimmen. Bei vielseitiger musikalischer Kenntniss gibt es allerdings Merkmale, die für die eine oder andere Annahme entscheiden. Für viele fertig vorliegende Stellen gibt es nämlich häufig drei mögliche Fälle: entweder sind alle Noten schon in dem Führer vorhanden, oder einige, oder aber nur eine Note. Ich nehme z. B. Takt 16, 17 und 18 der Gesangsgruppe. Dort könnten alle Noten — wie das allemal möglich ist — schon so im Führer gestanden haben:



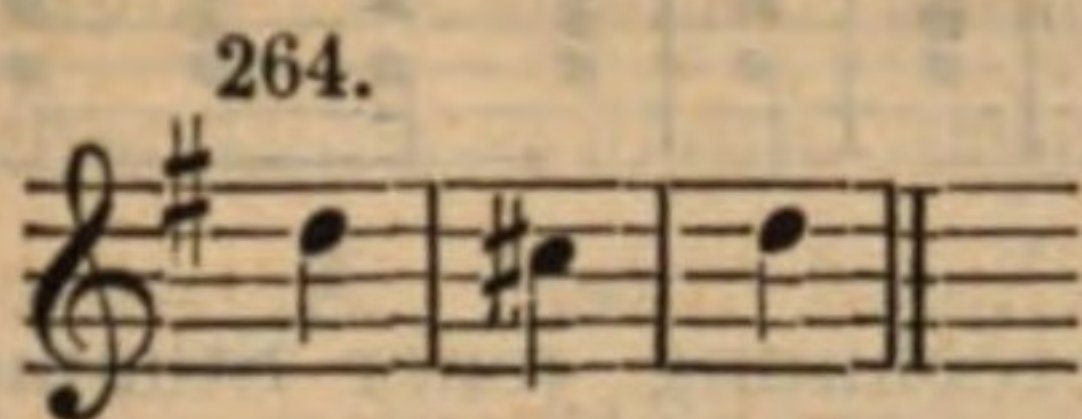
Oder sie können sich auf wenigere akkordische Noten beschränkt haben, nämlich so, wie ich solche Stellen auch anderwärts in Nr. 258 notirte:



Oder endlich es haben dort die wenigen Noten gestanden:



Oder gar die möglichst wenigsten:

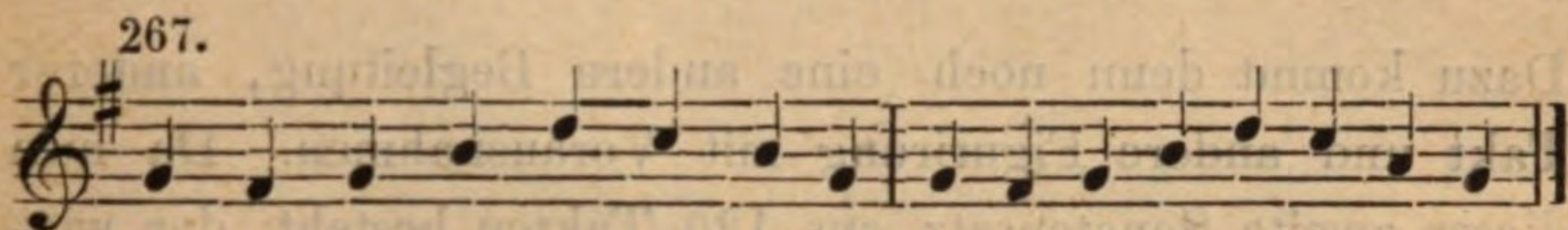


In letzterem Falle kommen durch die Figurirung Noten der ersten Skizze nur in andere Octaven, was unzählige Male der Fall ist. Der Grund, warum ich nun gerade meine Notirung als diejenige annehme, die Beethoven, wenn auch in den kürzesten Andeutungen, wirklich gewählt hat, ist der, dass die Meister ihre späteren Tonbilder so gerne den frühern nachbilden und dass ich zu Nutz und Frommen des Schülers gerne annahm, er habe hier und anderwärts das akkordische Tonbild des 1. Taktes der Themagruppe zum Muster genommen. Dem sei aber nun, wie ihm wolle, der Schüler weiss nun, dass hier eine zu lange Grübelelei, ob so, oder so, Verschwendung ist, und dass dann, wenn der Weg zum Ziele überhaupt der richtige ist, gekannt und betreten von den grössten Meistern, dass dann die einzelnen Schritte Jedem nach seiner Eigenthümlichkeit überlassen werden sollen.

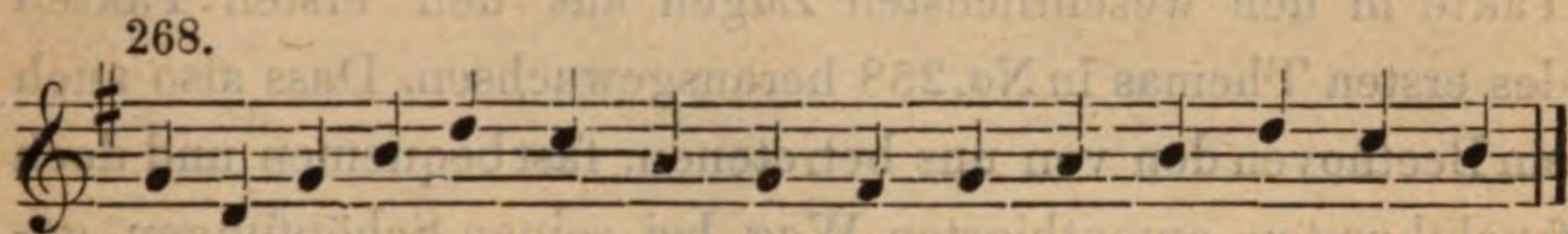
Ferner hier noch die Hinweisung auf diejenigen Noten des Führers, die bei der Figurirung zu blossen Vorschlägen herabgesunken sind. Aber der Nachdenkende wird schon herausgefunden haben, wie wichtig es ist, Noten, die uns wegen eines bestimmten Rhythmus im Wege sind, die wir aber melodisch nicht wohl entbehren mögen, auf diese Weise aufs Beste verwenden zu können.

Schliesslich wird dem Schüler die Bemerkung nicht entgangen sein, dass manche Stellen in der Figuration, z. B. Takt 15 bis 20 und noch anderswo, eine doppelte Erklärung zulassen. Man kann nämlich auch sagen, hier sei eine Ausfüllung vorhergegangen, also so:

Oberflächliche Beschauer und Uneingeweihte sehen wohl dieses Thema in allen Theilen für neu an in Vergleich mit dem vorhergehenden — aus 122 Takten bestehenden — Satz derselben Sonate No. 260. Wir wollen sehen. Der melodische Führer jenes Themas heisst hier so:



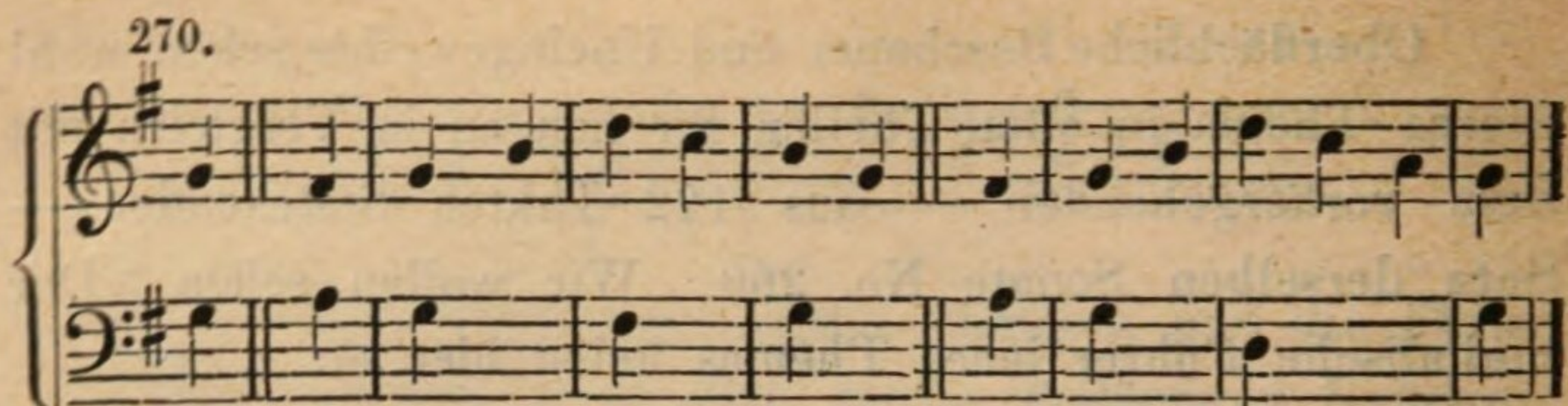
Dort, in No. 253, lautet er so:



Und nun kann ich dem Schüler wohl die angenehme Aufgabe überlassen, aufzusuchen, welche Tonbilder aus 268 Beethoven — mit zweimaliger Weglassung der Note a — entnommen und umstellt hat, um aus jenem Führer den in No. 267 zu bilden. Der neue Anfang mit der ehemaligen achten Note ist uns ja übrigens schon bekannt aus der Gesangsgruppe und der Modulationsgruppe in Nr. 253.



Es war Beethoven hier darum zu thun, die Aehnlichkeit jener beiden Sonatensätze nicht deutlich hervortreten zu lassen, ja profanen Augen die Quelle — die thematische Arbeit — wohl zu verdecken. Wodurch erreicht er dies? Erstens durch die angegebene Umstellung und leise Aenderung der entlehnten Bilder, dann durch Anwendung einer andern Taktordnung und zwar — etwas sehr Wesentliches — mit Beginn eines Auftaktes:



Dazu kommt denn noch eine andere Begleitung, anderer Takt und andere Figurirung mit Vorausnahmen. Da nun dieser zweite Sonatensatz aus 120 Takten besteht, der wiederum nur thematische Arbeit enthält, so sind hier 242 Takte in den wesentlichsten Zügen aus den ersten Takten des ersten Themas in No. 258 herausgewachsen. Dass also auch ein Beethoven den von uns betretenen, fast bequemen und doch fruchtbarsten, anmuthigsten Weg bei seinen Schöpfungen gewandelt hat, ist schon durch dieses eine Tonstück zur Genüge nachgewiesen. Uebrigens muss ich für jetzt dem Schüler abrathen, diesen zweiten Sonatensatz noch weiter zu verfolgen. Er würde stellenweise einen Führer notiren, der es in der That doch nicht ist. Wir müssen diesen Satz für eine spätere Stufe ruhen lassen.

Siebenzehntes Kapitel.

Verwendung eines kurzen melodischen Führers zu mancherlei Sätzen.

§. 46.

Man sieht, die Beethoven'sche Sonate besteht wie alle grösseren Tonstücke, aus kleinern vollendeten Ganzen, die zwar unter sich in Beziehung stehen, aber als kurze, selbstständige Sätzchen gleichsam herausgeschnitten werden können. So in No. 260 Takt 1—4; 5—8; 21—24 u. s. w. Mittels einer kleinen Aenderung kann man ihnen einen völligen Abschluss geben, wo es nöthig ist. Der Schüler thut daher wohl, sich in seinen Bildungen noch lange auf nur kleine Rahmen zu beschränken und erst dann an erweiterte und zusammengesetzte Sätze zu gehen, wenn er sich lange und hinreichend hat angelegen sein lassen, in dem Engumgränzten seine Kraft zu üben und vorläufig immer nur wieder darauf bedacht zu sein, denselben wenigen Stoff zu möglichst vielfachen Gestaltungen zu verwerthen.

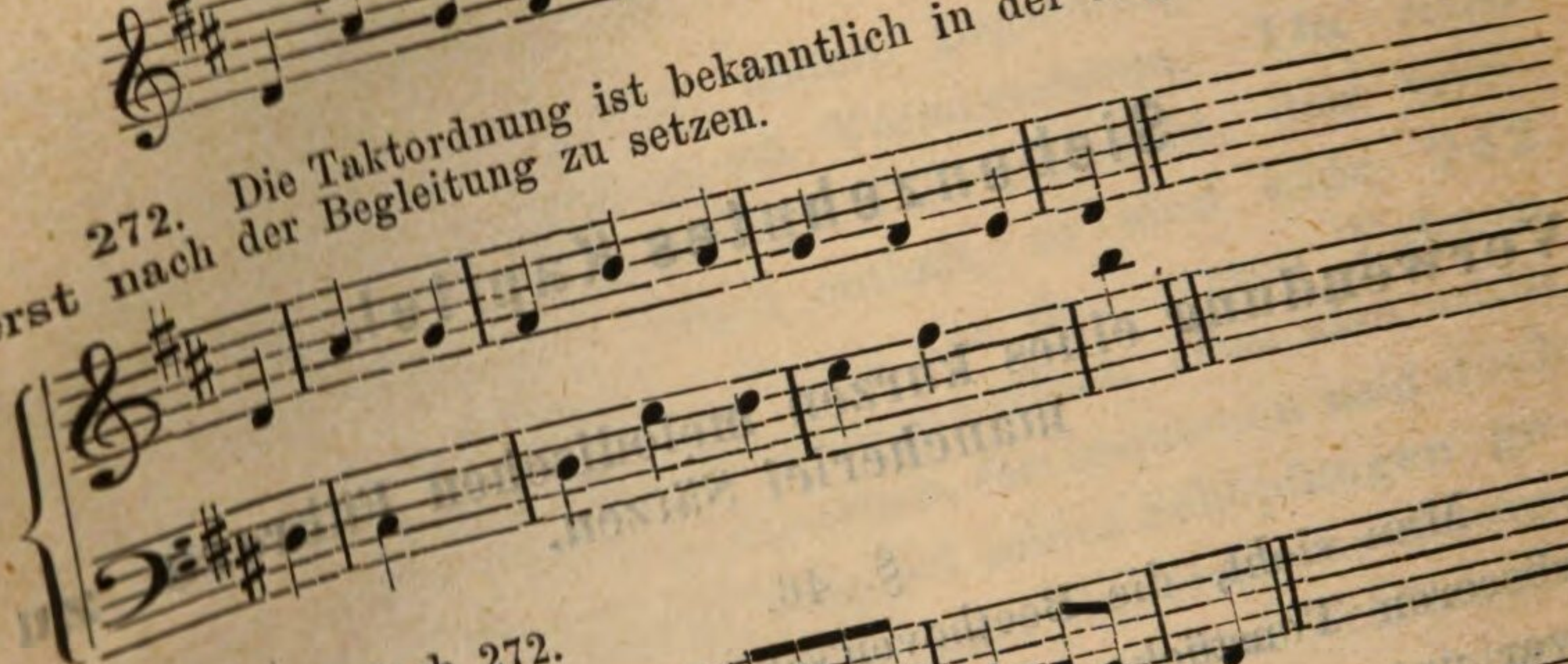
Ich gebe daher hier eine Reihe von Beispielen, die meist in ihrer grossen Kürze — auch um Raum zu sparen — an und für sich keinen Werth haben, aber im Zusammenhange unsere Lehre wiederholen und erweitern. Die Skizzen sind hier mehr vereinfacht und zusammengedrängt, da ich

bei dem Schüler nun keine Missverständnisse mehr zu be-
fürchten brauche.

271. Melodischer Führer.



272. Die Taktordnung ist bekanntlich in der folgenden Skizze
erst nach der Begleitung zu setzen.



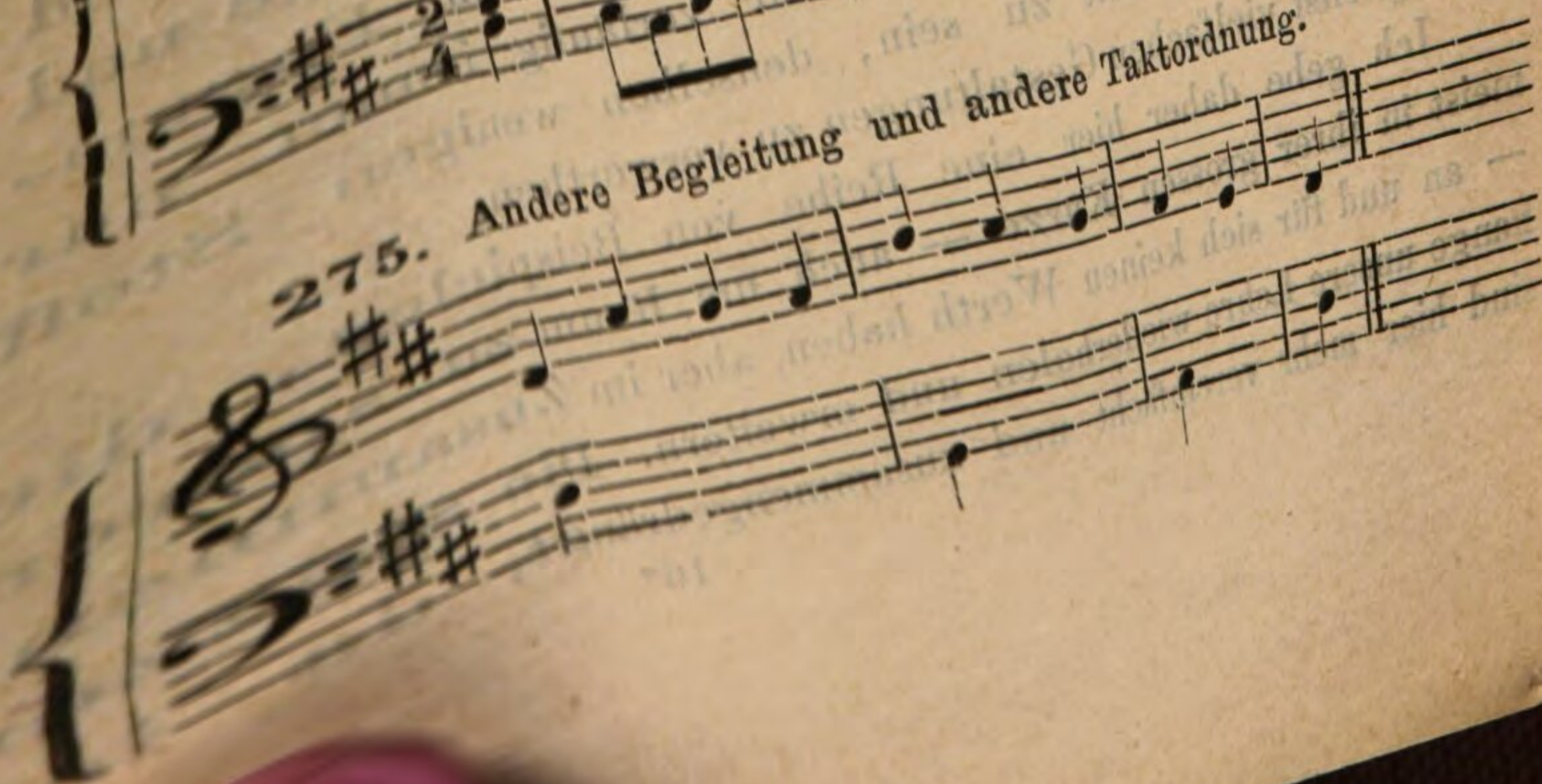
273. Nach 272.



274. Für Orgel etwa. Nach 273.



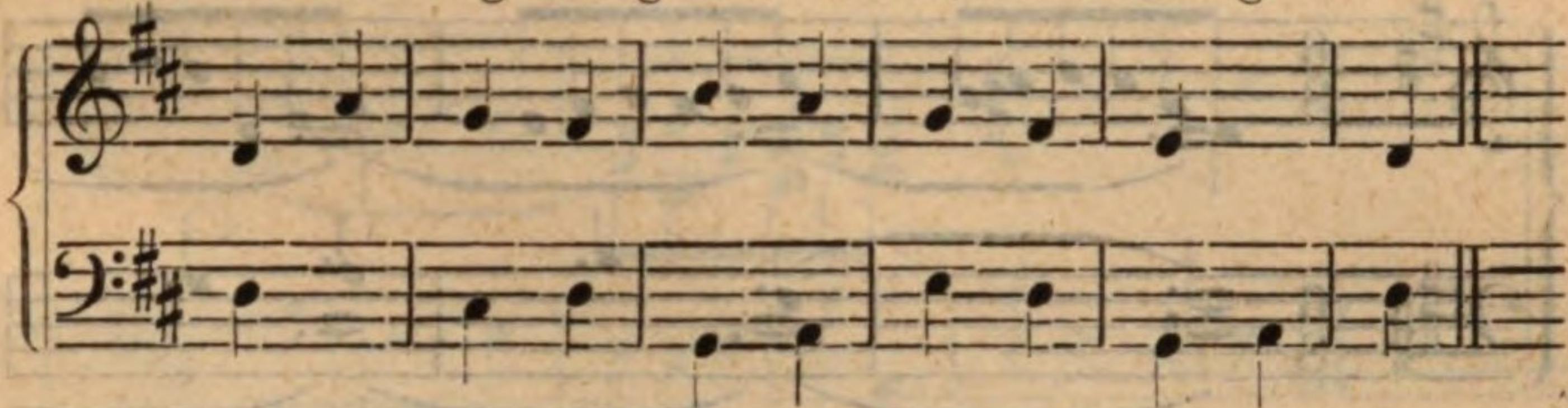
275. Andere Begleitung und andere Taktordnung.



276. Nach Nr. 275.



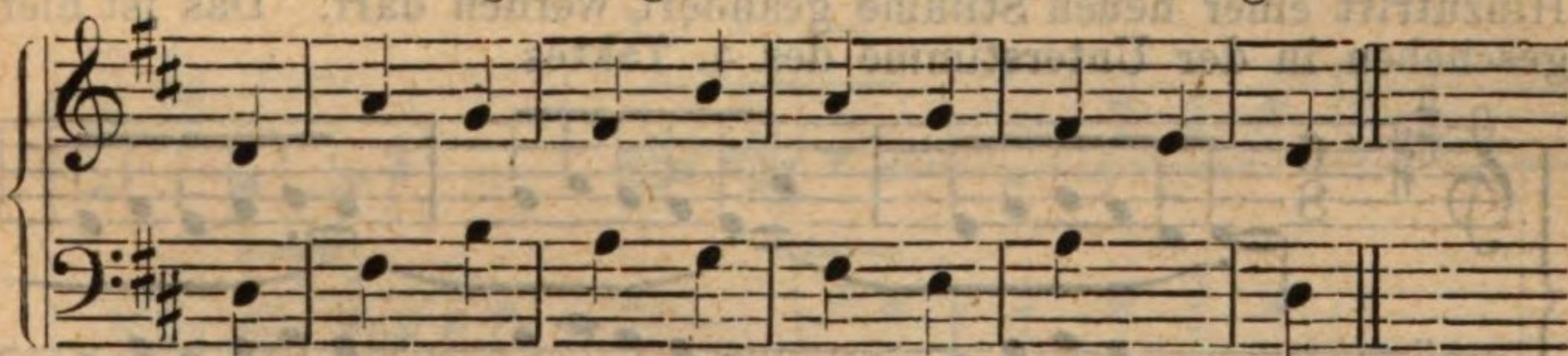
277. Andere Begleitung und andere Taktordnung.



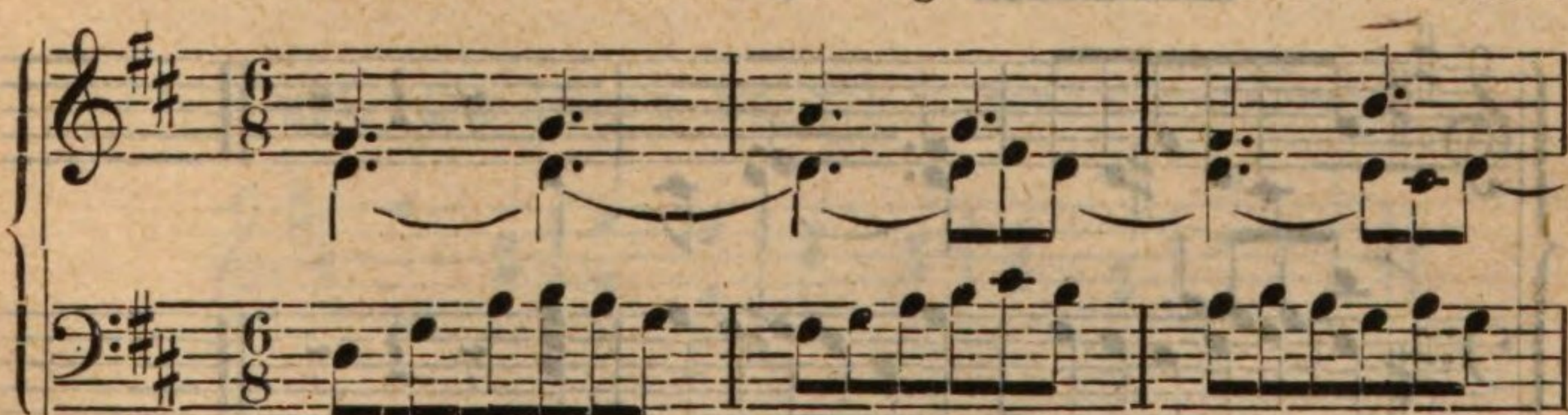
278. Nach Nr. 277.

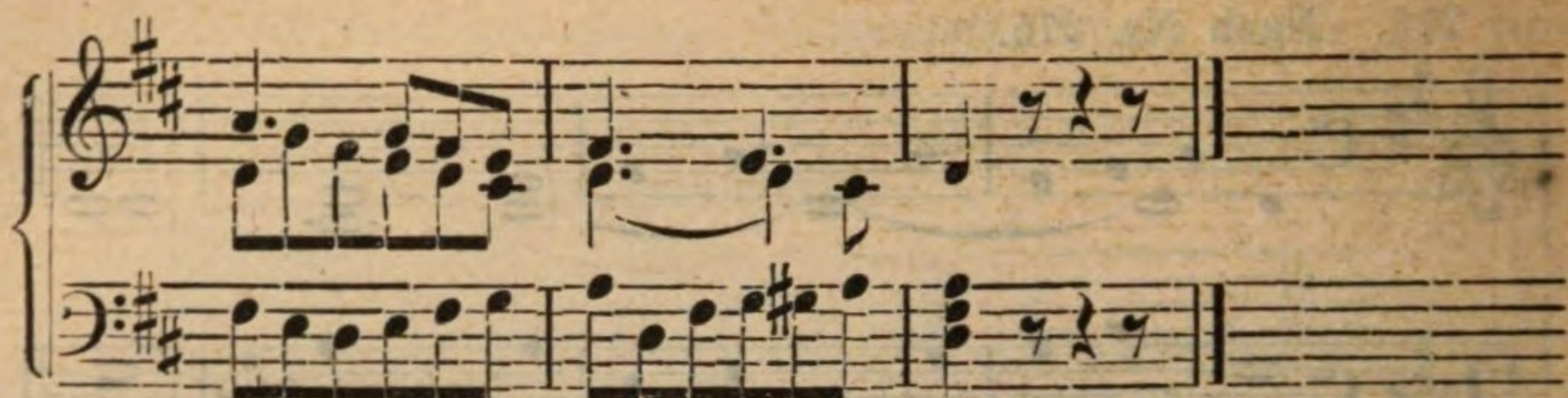


279. Andere Begleitung und andere Taktordnung.

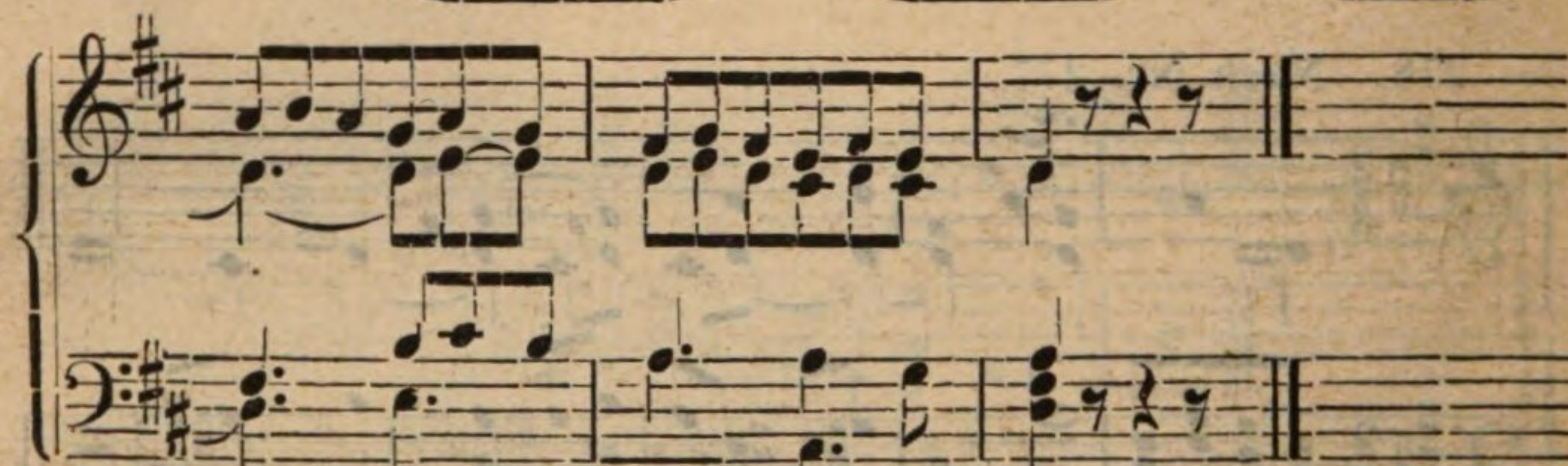
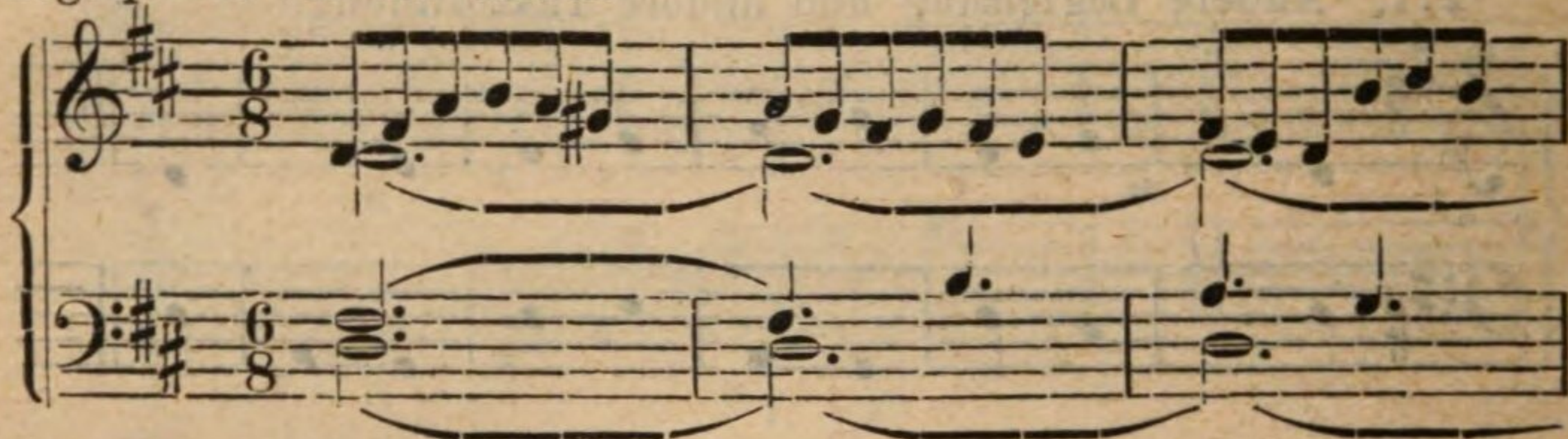


280. Nach 279. Die Unterstimme figurirt. Im 1. Takt überbaut.

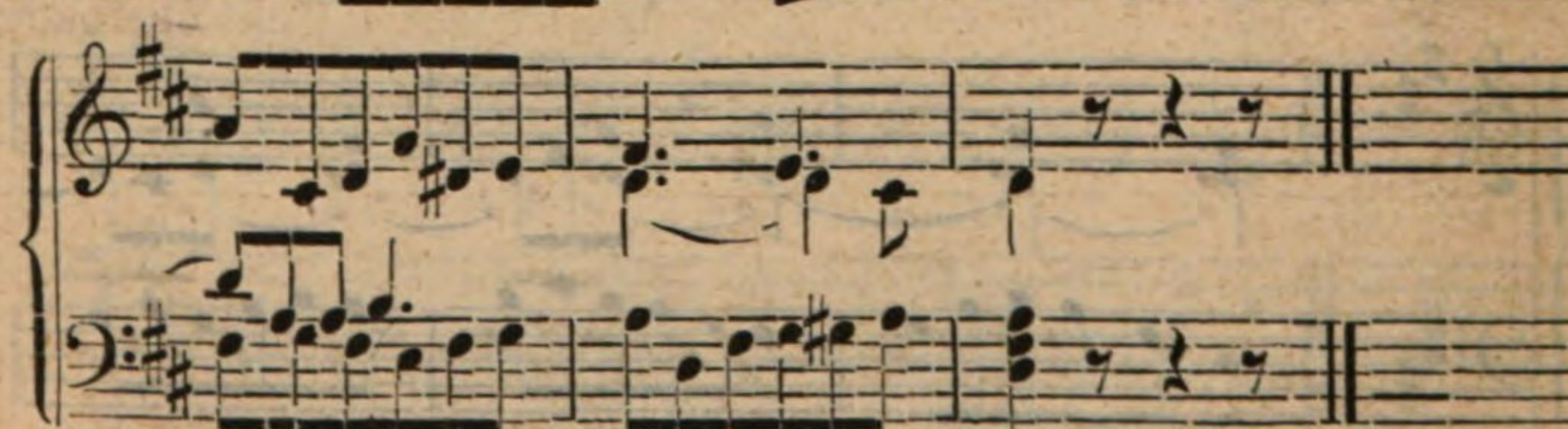




281. Nach 279. Die Oberstimme figurirt. Die Unterstimme fast ganz unterbaut. Die zweite Ausfüllstimme ist gröstentheils Orgelpunkt wie die tiefste.



282. Nach 280. Hinterher auch die Oberstimme figurirt gemäss der Unterstimme dort. Ich will hier den wichtigen Satz wiederholen, dass jede Stimme zu Gunsten des Ganzen durch den Hinzutritt einer neuen Stimme geändert werden darf. Das ist hier geschehen in der Unterstimme des 4. Taktes.



283. Nach 281. Hinterher auch die Unterstimme figurirt gemäss der Oberstimme dort. Die Oberstimme in den ersten zwei Takten überbaut.



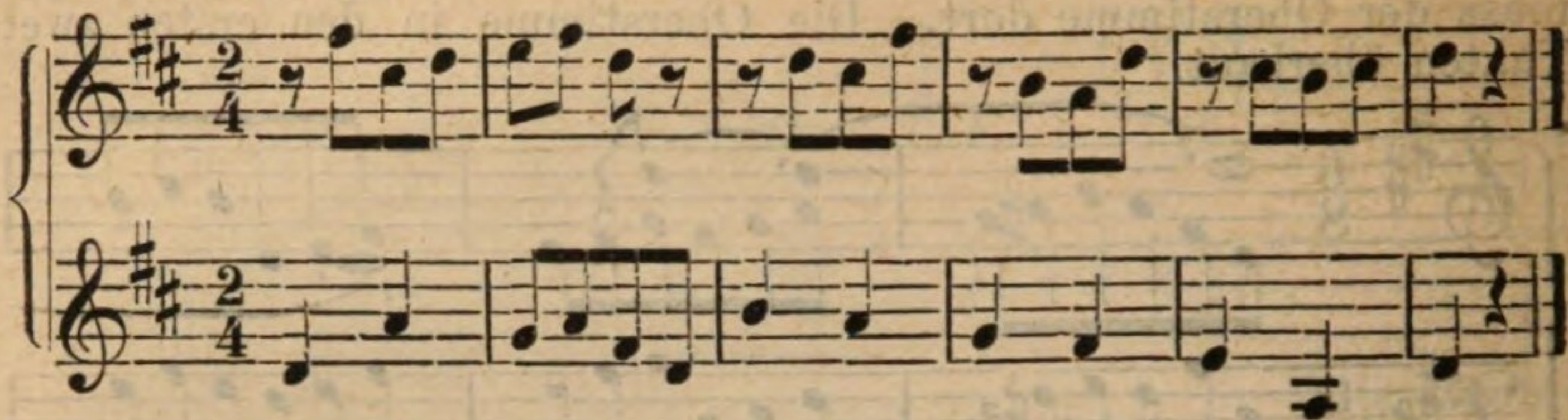
284. Nach 279. Die beiden Stimmen abwechselnd figurirt — wodurch der Satz ein polyphones Ansehen erhält — mit gelegentlicher Nachahmung.



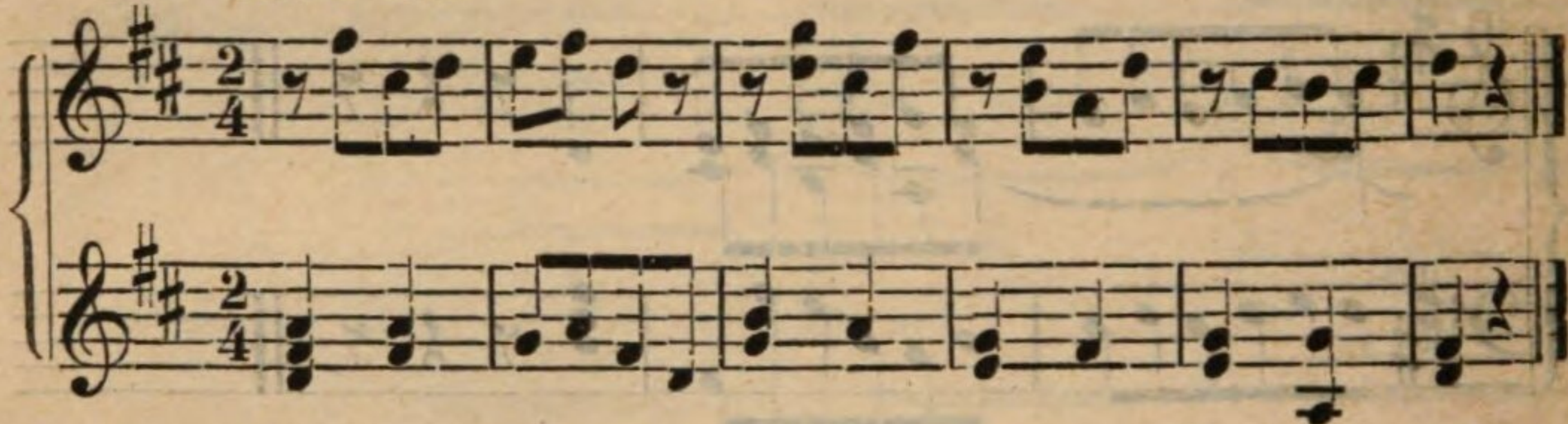
285. Der Führer Nr. 271 in der Unterstimme.



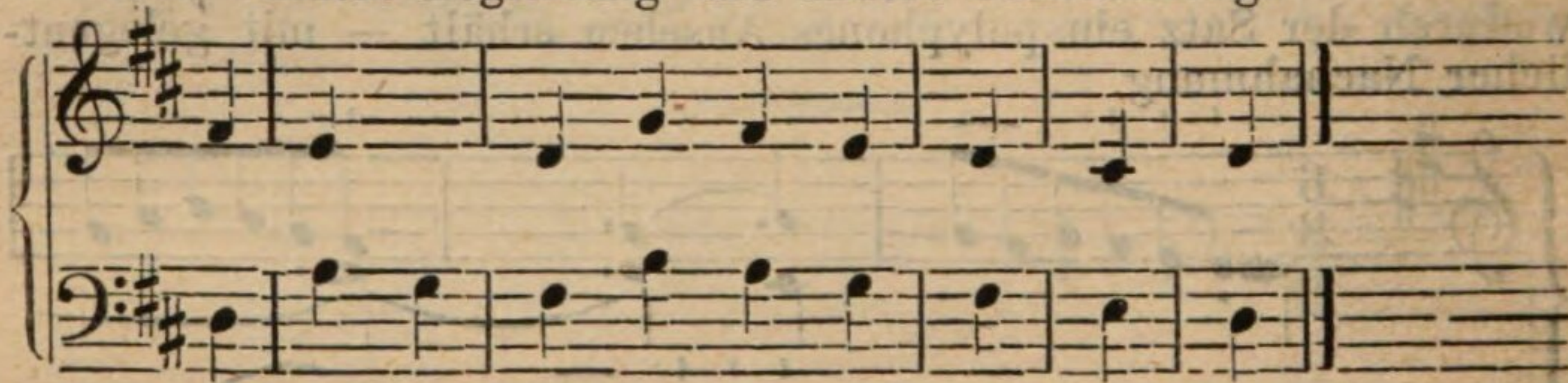
286. Nach 285.



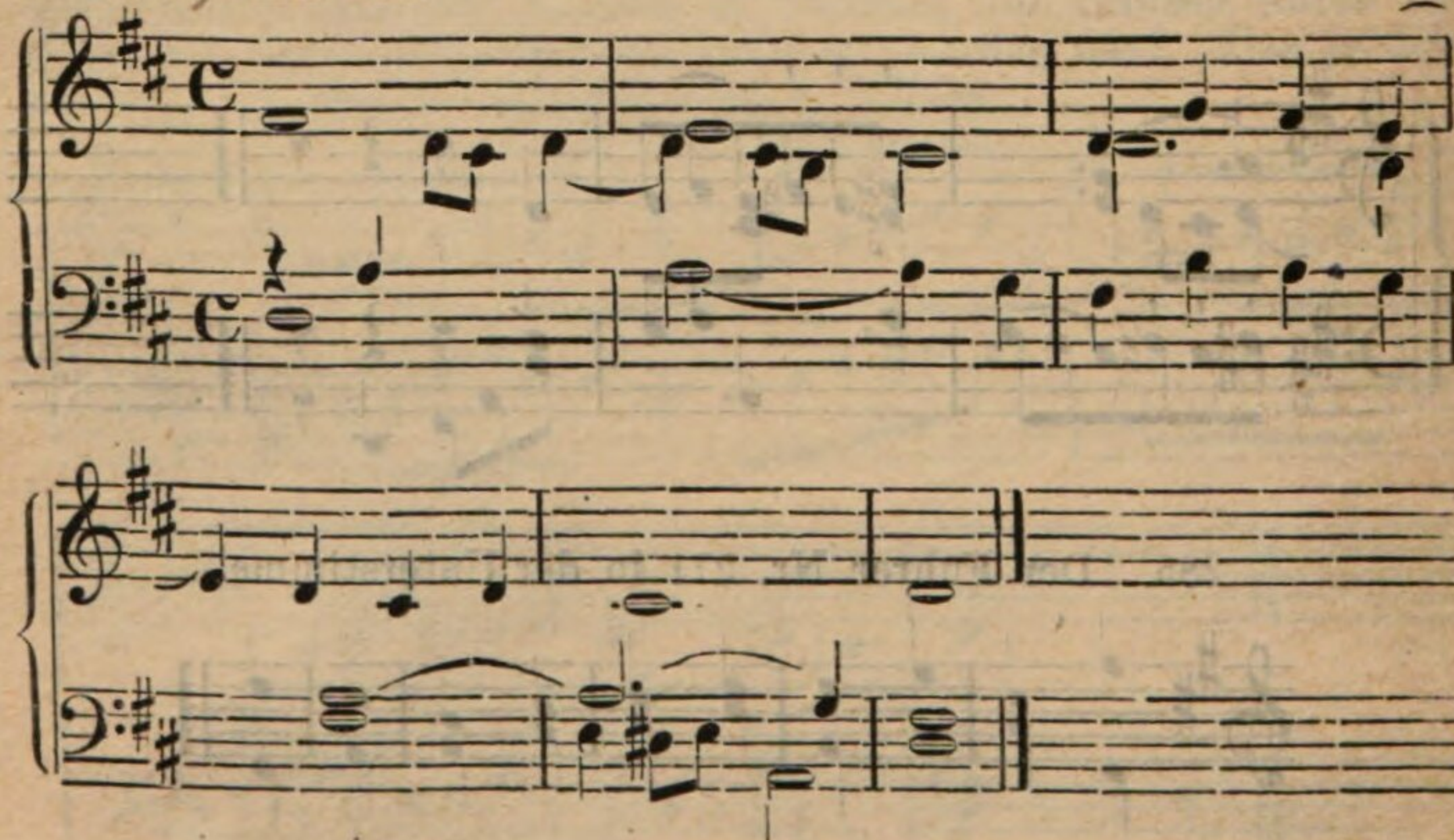
287. Nach 286.



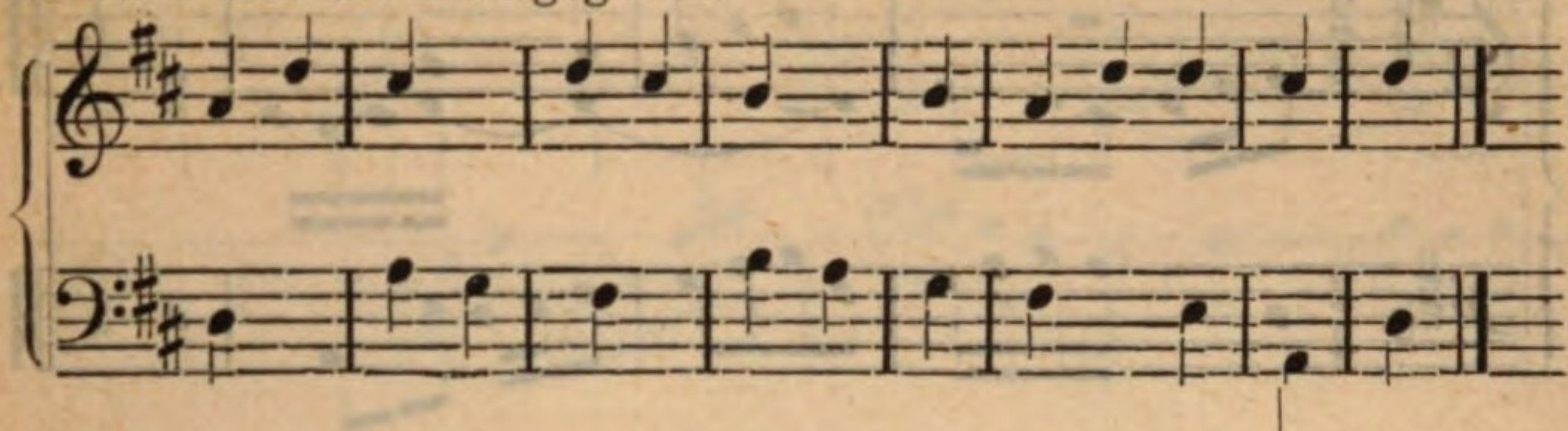
288. Andere Begleitung und andere Taktordnung.



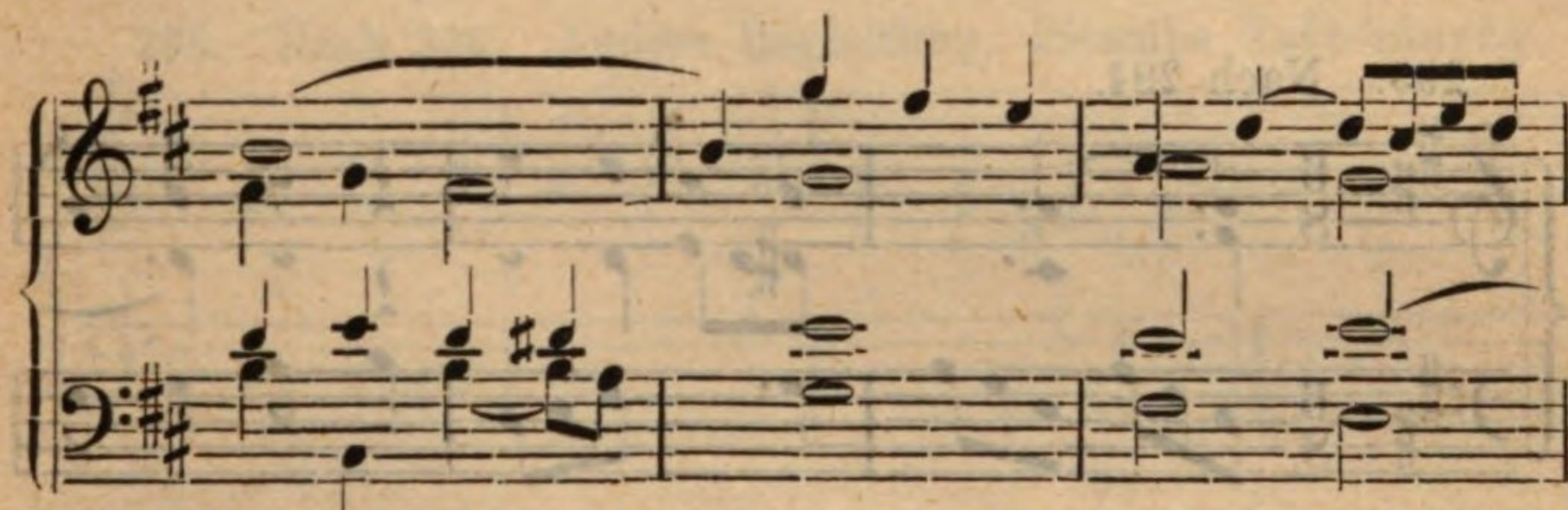
289. Nach 288.



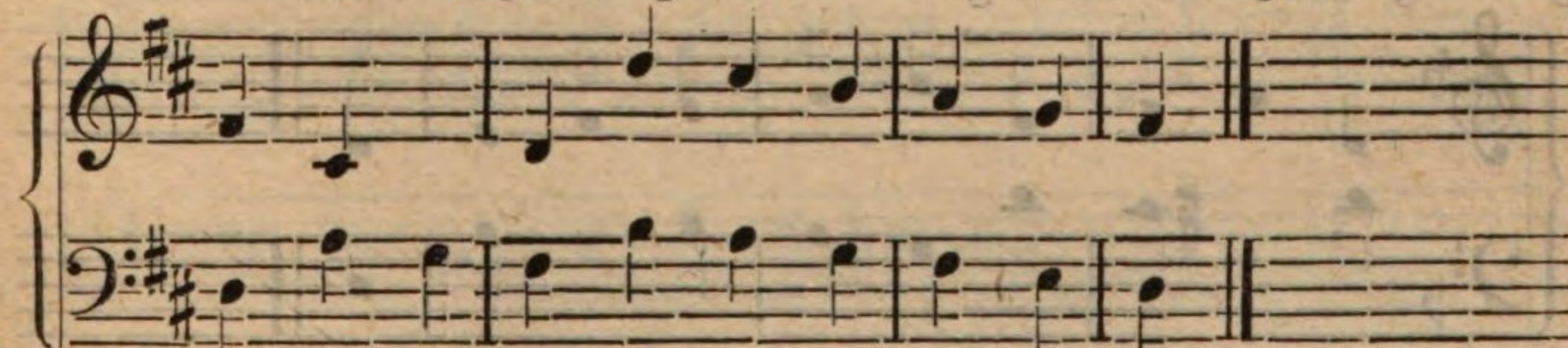
290. Andere Begleitung und andere Taktordnung. Dem Führer ist noch eine Note beigegeben.



291. Nach 290.



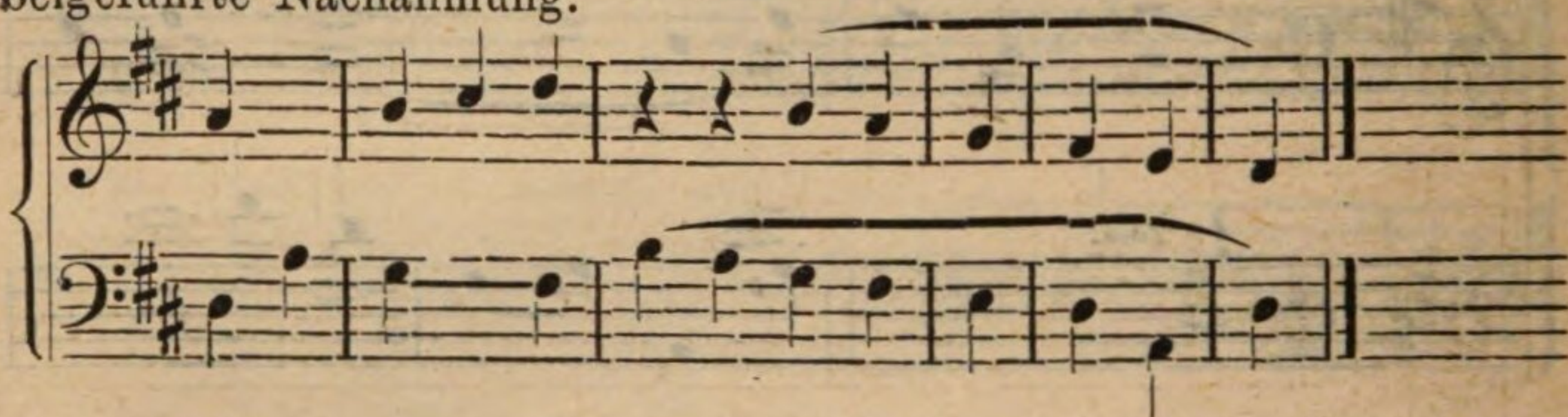
292. Andere Begleitung und andere Taktordnung.



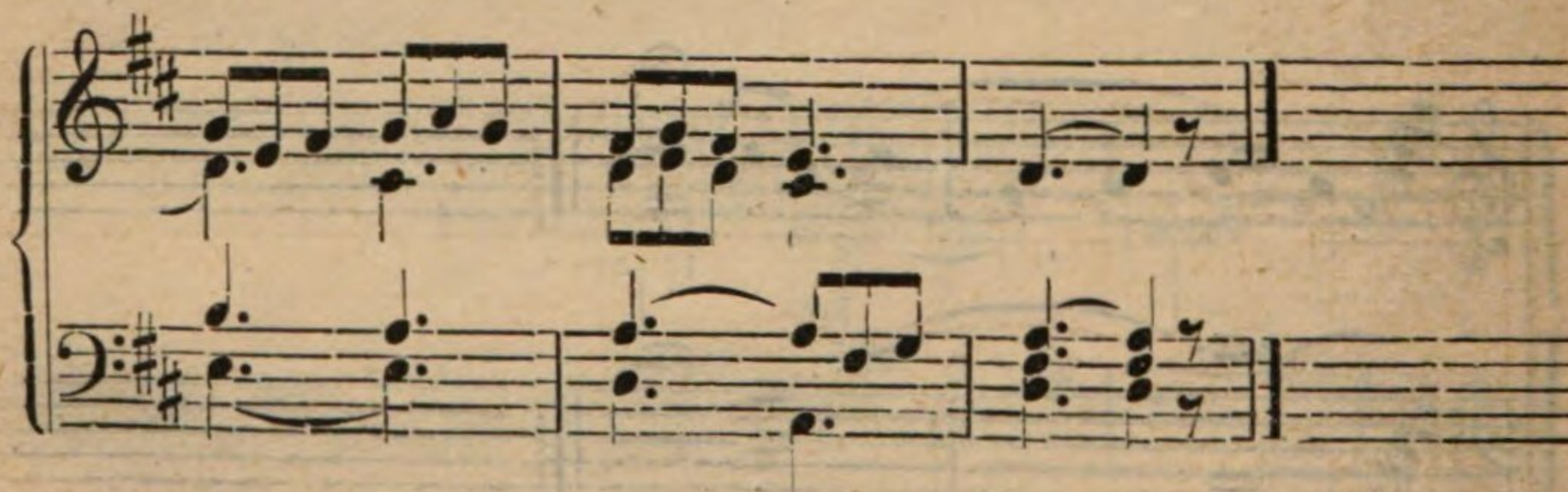
293. Nach 292.



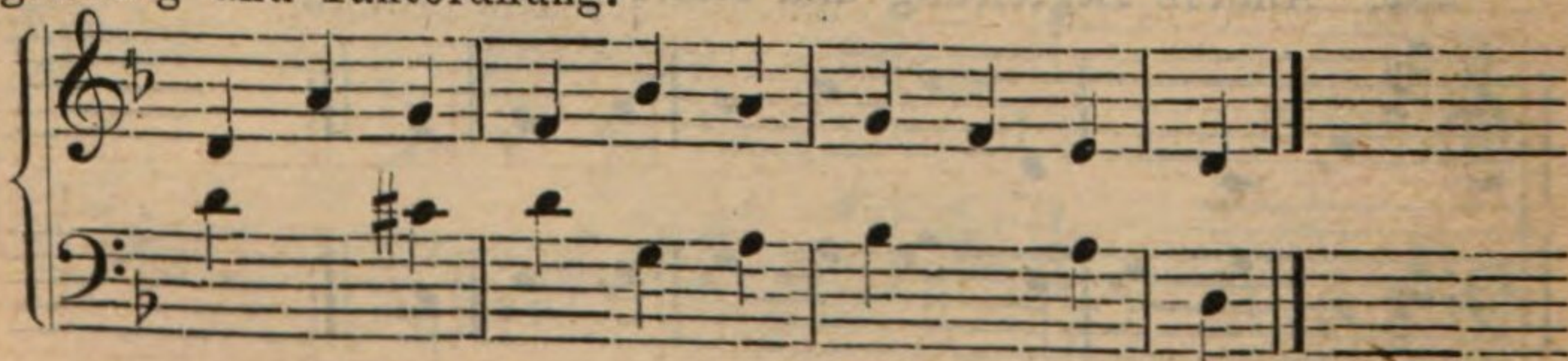
294. Andere Begleitung und andere Taktordnung. Eine herbeigeführte Nachahmung.



295. Nach 294.



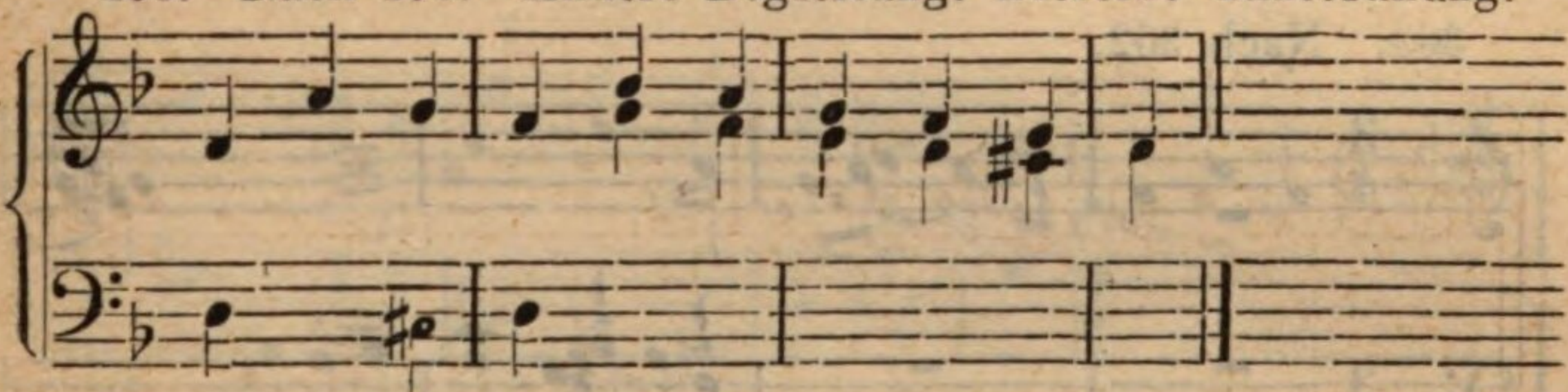
296. Derselbe Führer in Moll in der Oberstimme nebst Begleitung und Taktordnung.



297. Nach 296. Im ersten Takte mit einer Note überbaut.



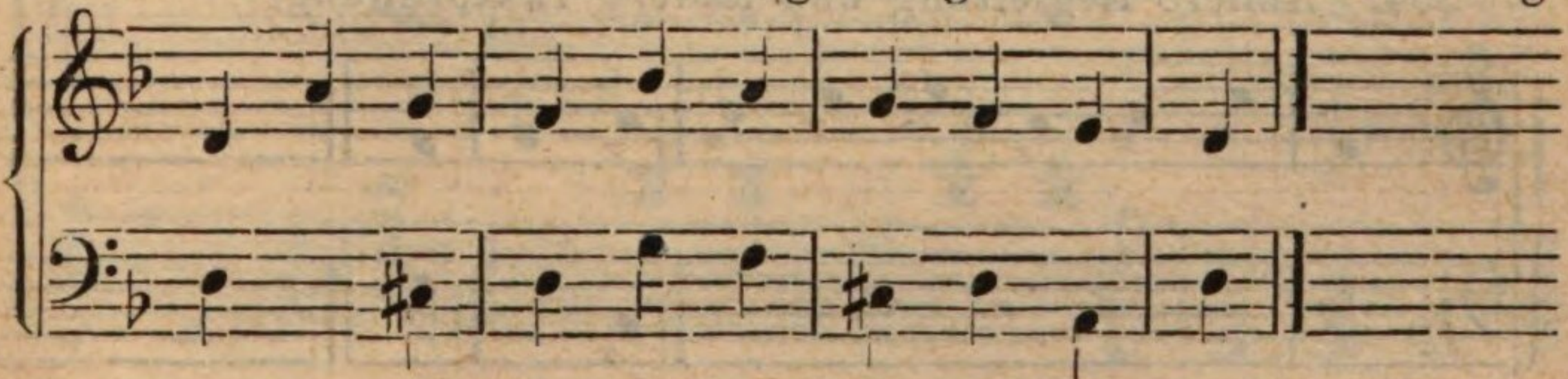
298. Nach 296. Andere Begleitung. Dieselbe Taktordnung.



299. Nach 298.



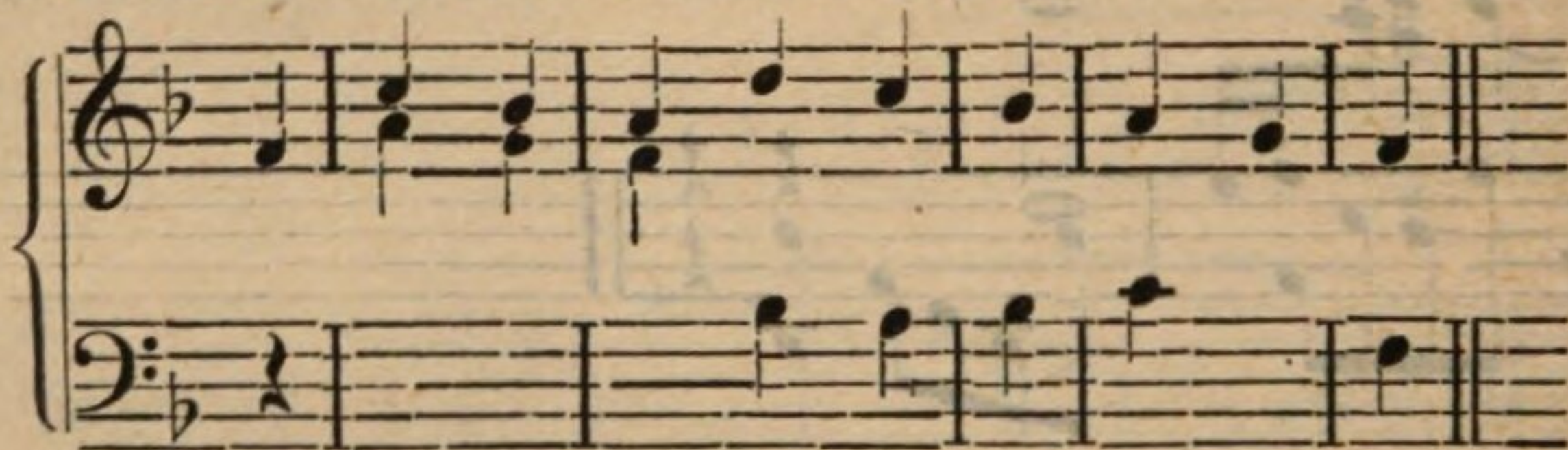
300. Nach 296. Andere Begleitung. Dieselbe Taktordnung.



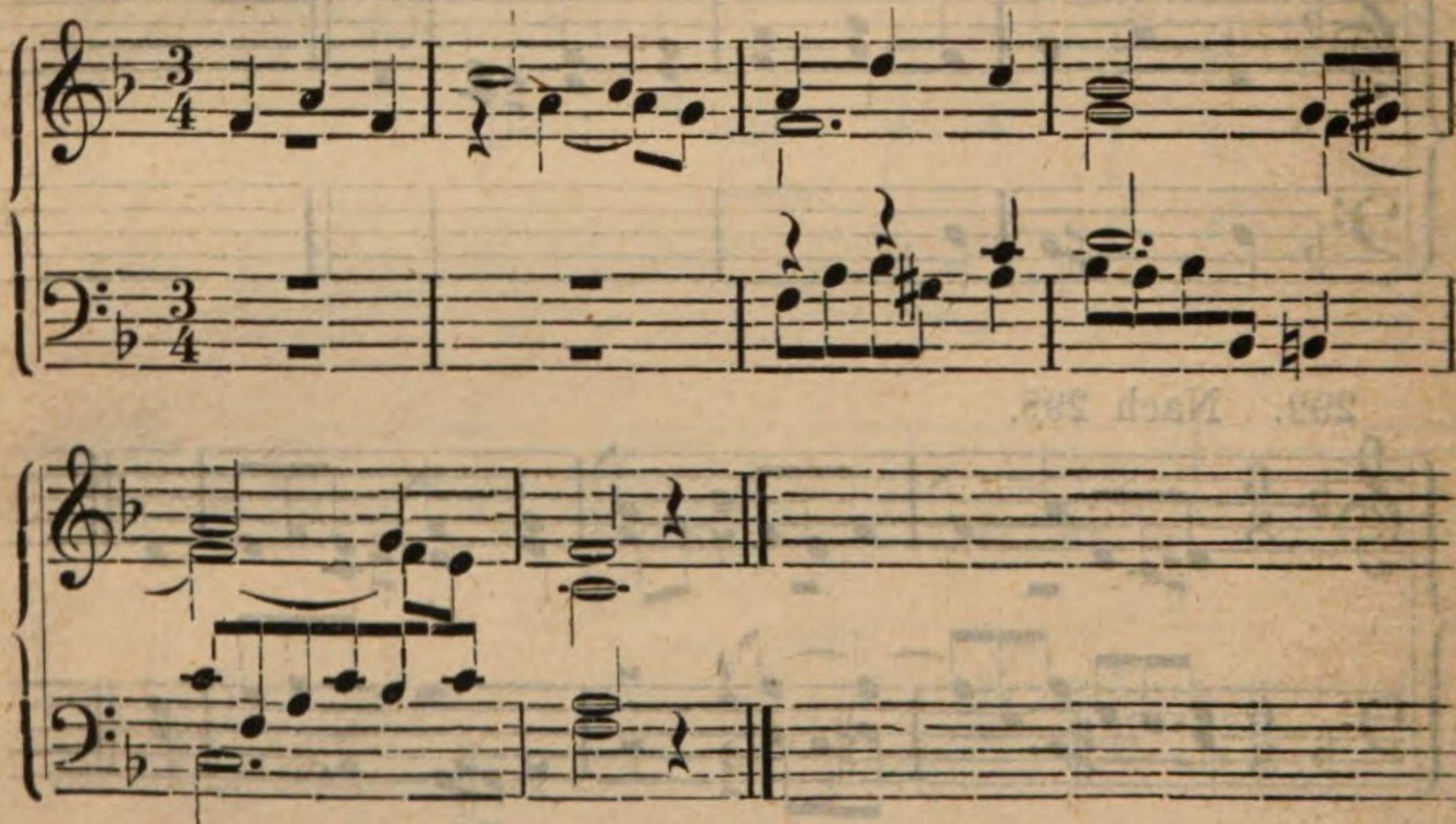
301. Nach 300.



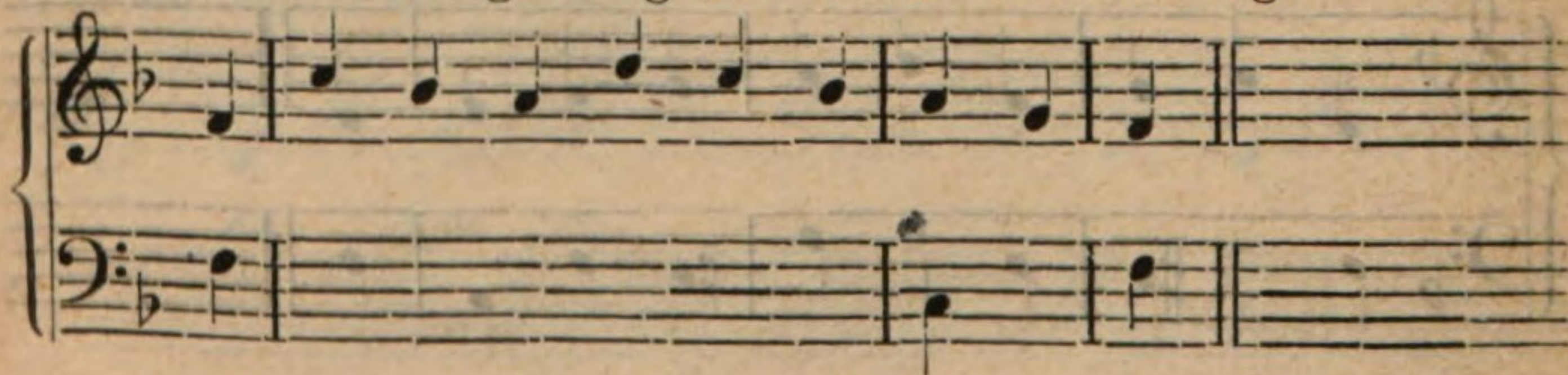
302. Der Führer von 296 in Fdur.



303. Nach 302.



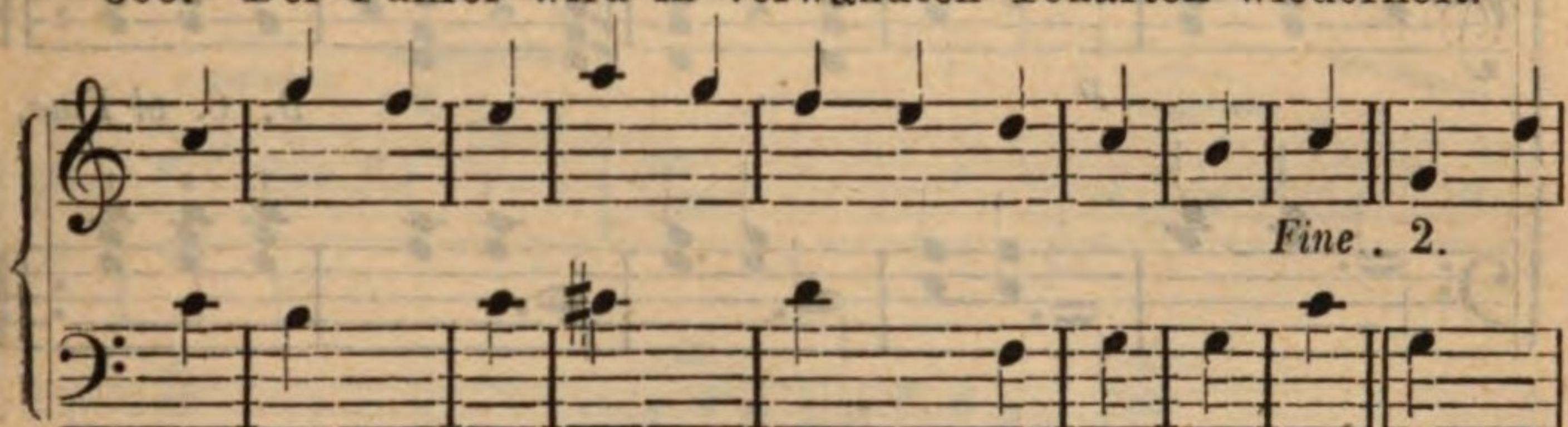
304. Andere Begleitung und andere Taktordnung.



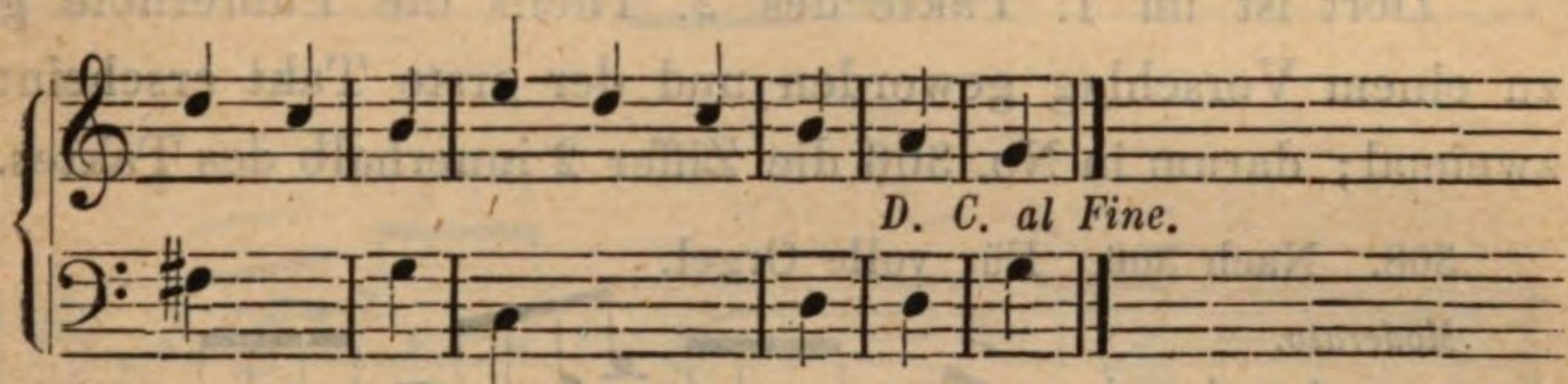
305. Nach Nr. 304.



306. Der Führer wird in verwandten Tonarten wiederholt.

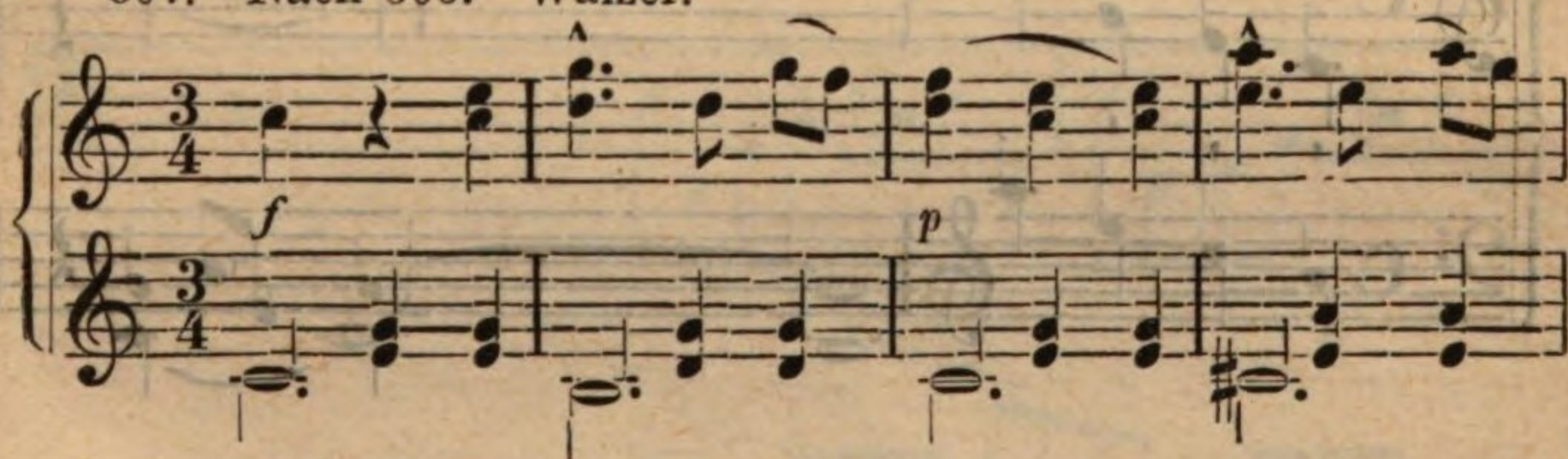


Fine . 2.

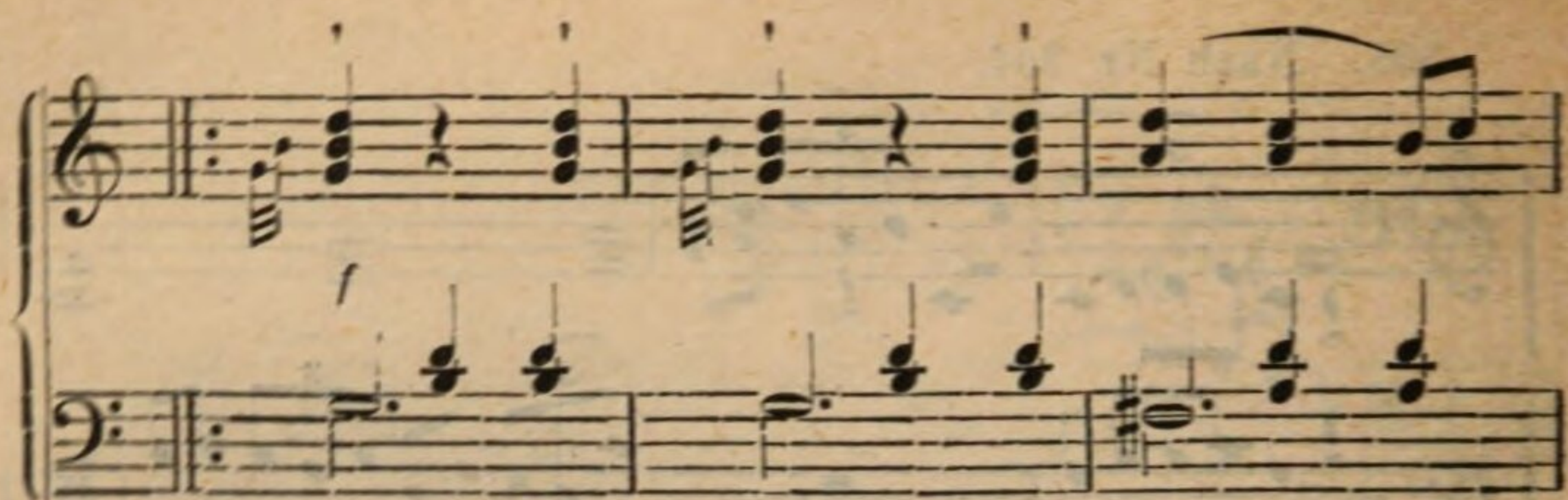


D. C. al Fine.

307. Nach 306. Walzer.



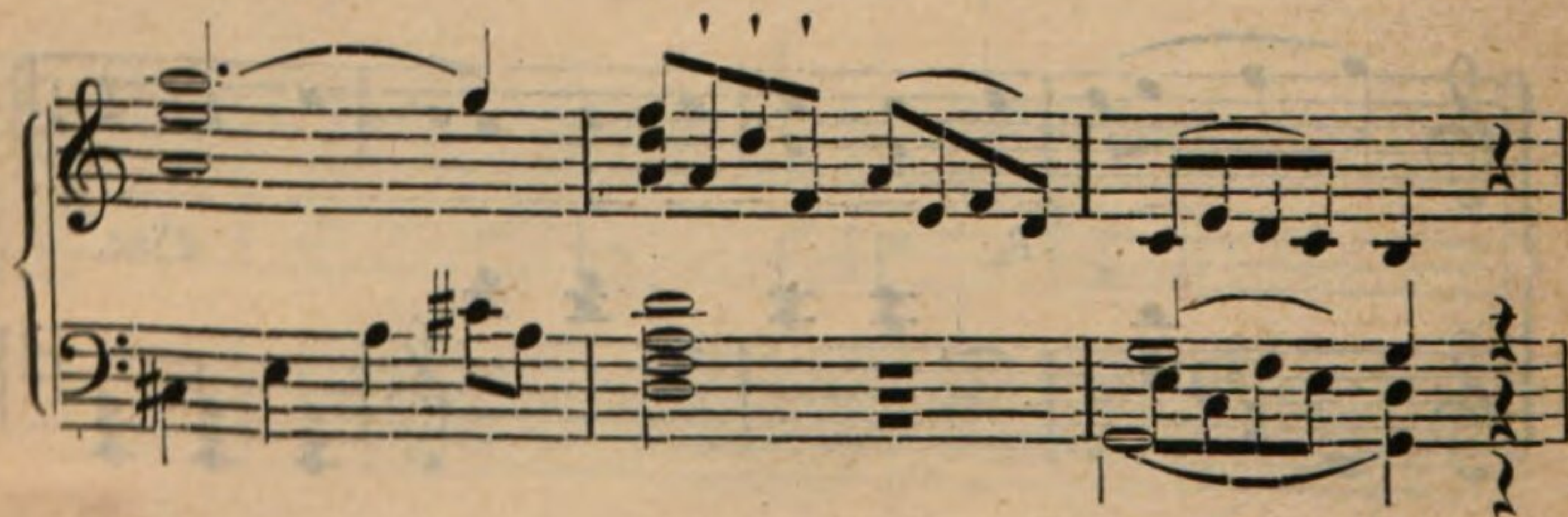
Fine.

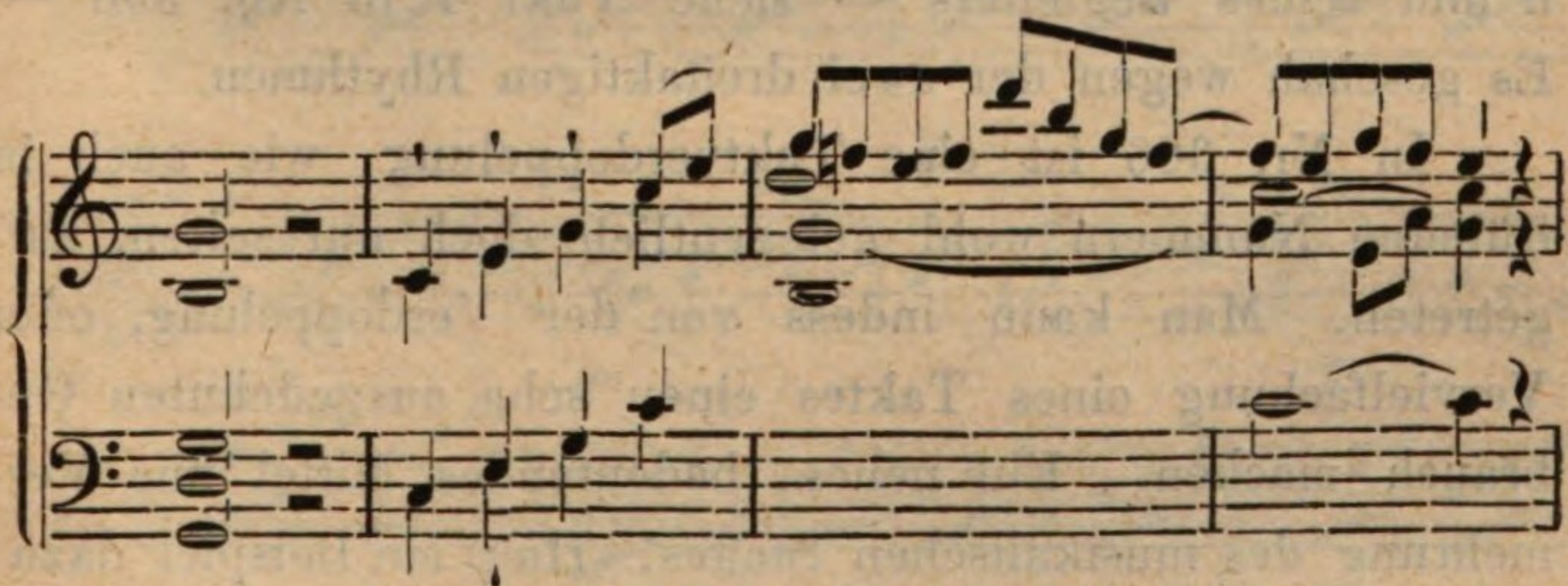
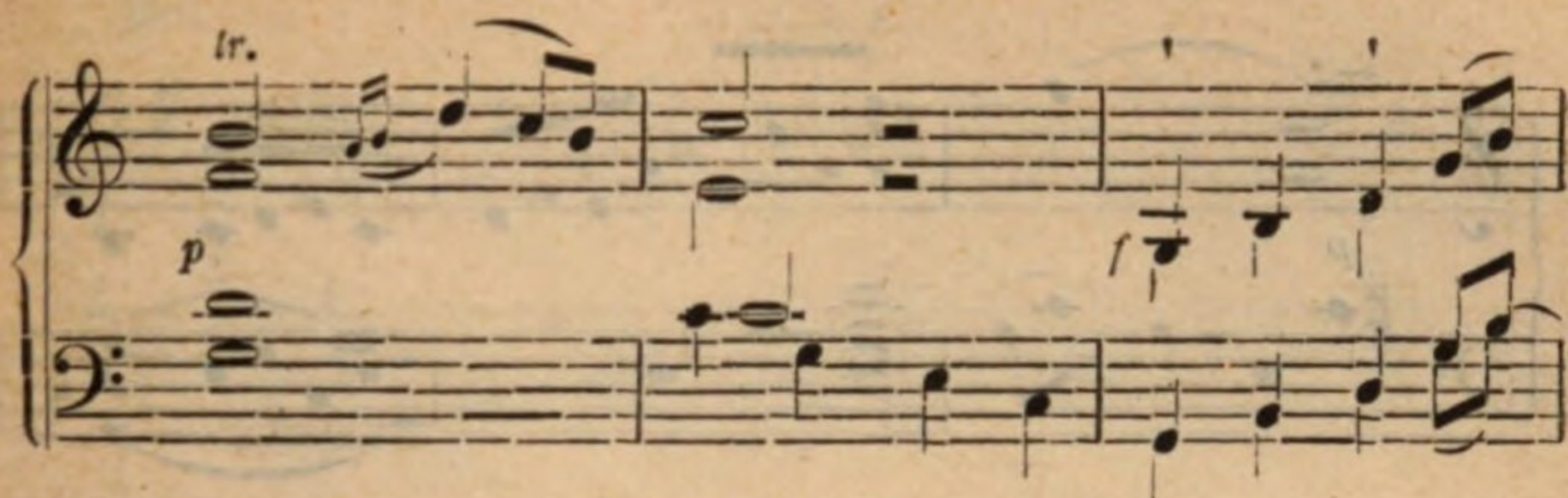


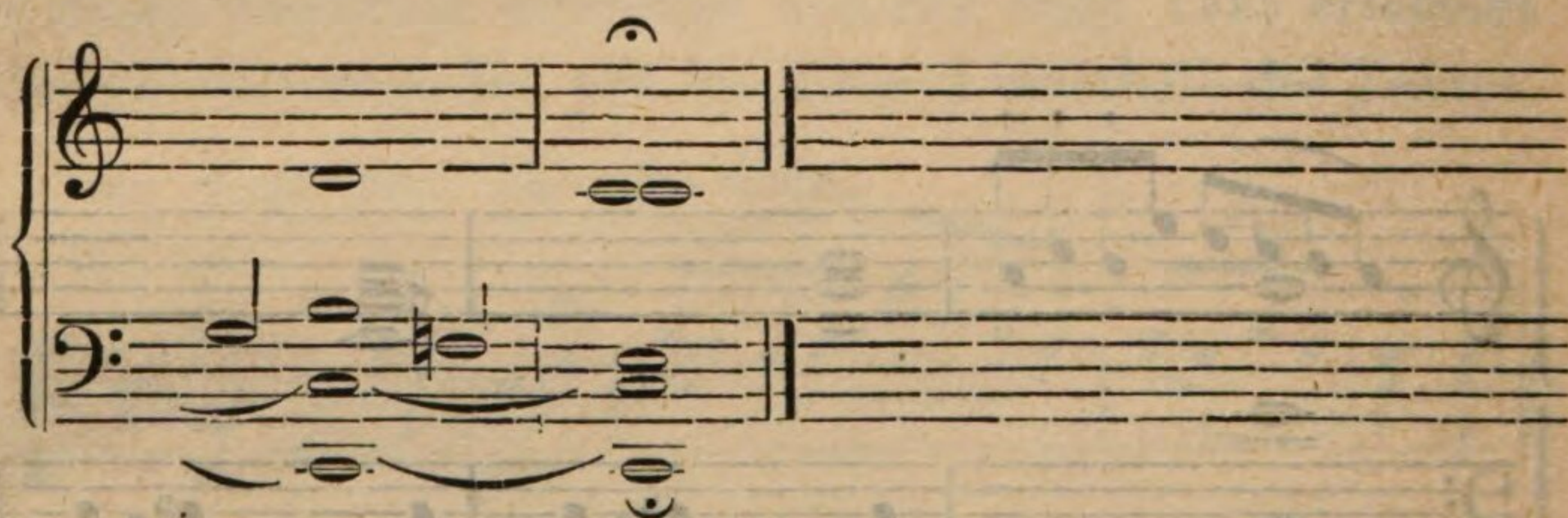
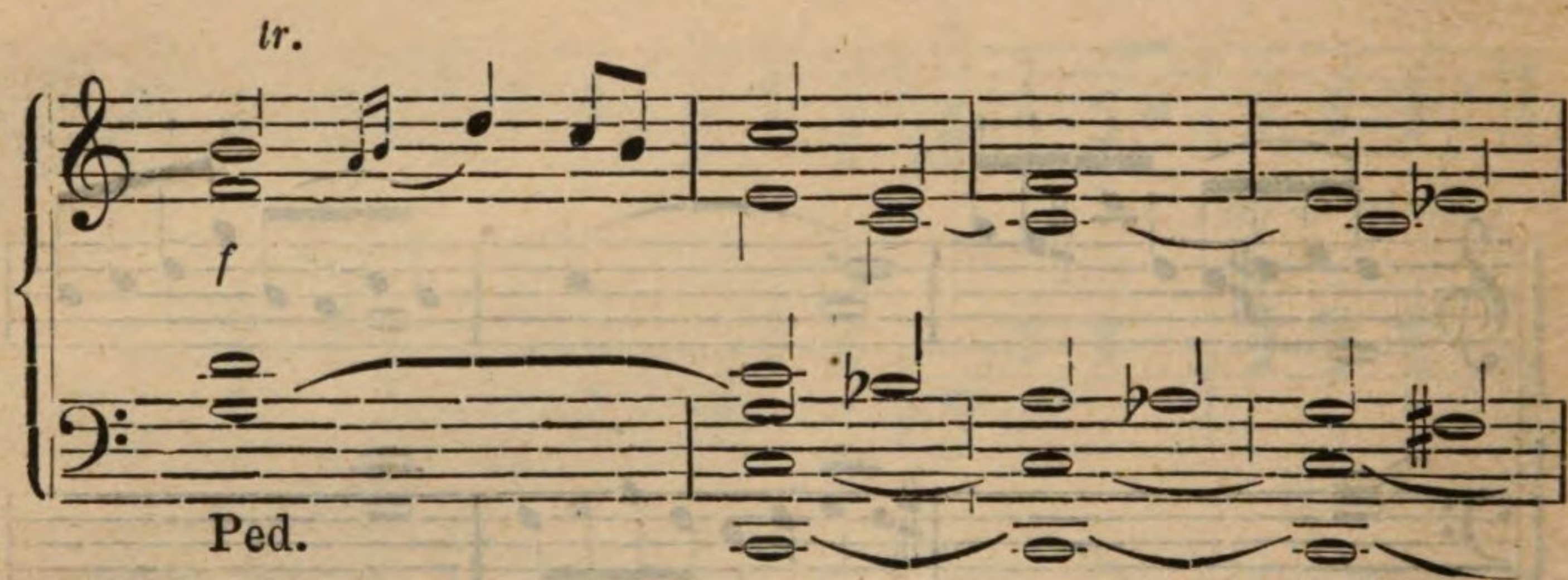
Dort ist im 1. Takte des 2. Theils die Führernote *g* zu einem Vorschlag geworden und der erste Takt erscheint zweimal; darum in No. 306 die Ziffer 2 innerhalb des Taktes.

308. Nach 306. Für volle Orgel.

Moderato.



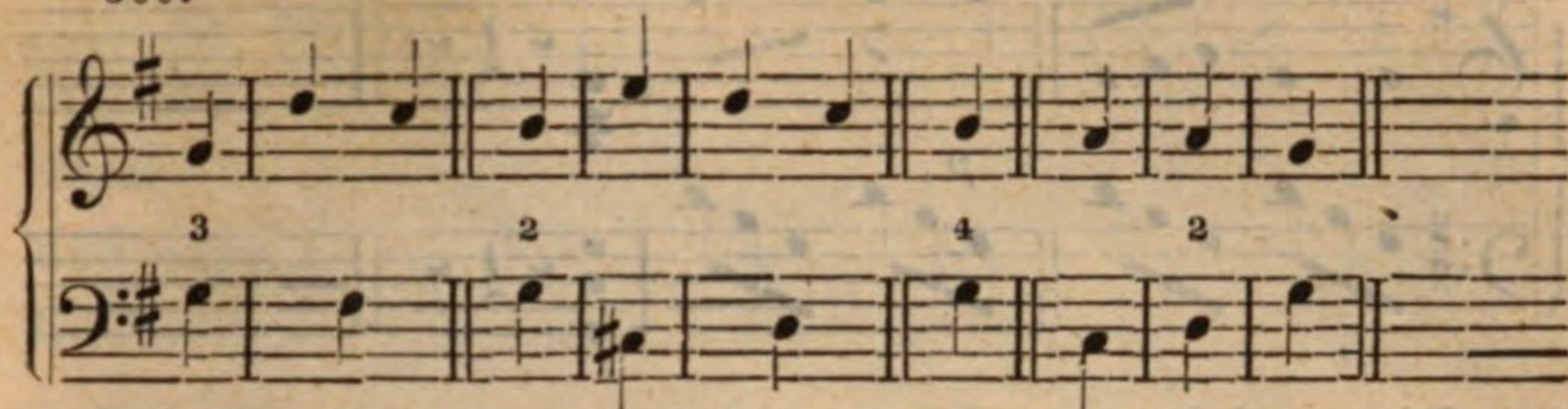




Die vier letzten Takte bilden als Anhang einen verlängerten Schluss. Im 6. Takte ist eine Voraussnahme des h und seines Begleiters — siehe Takt 7 in No. 306 — Es geschah wegen der zwei dreitaktigen Rhythmen.

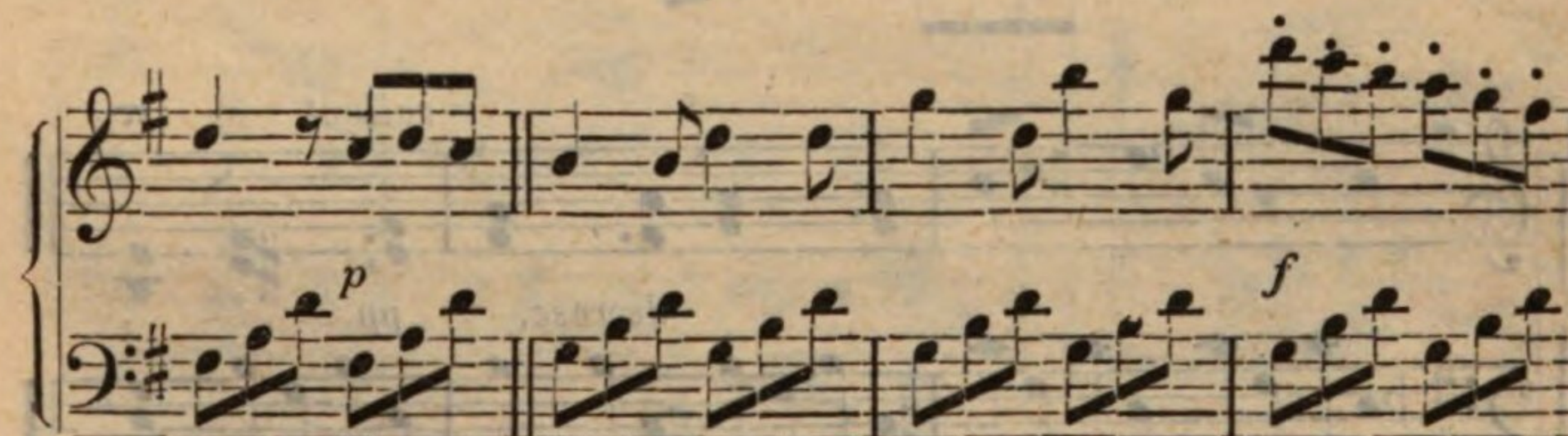
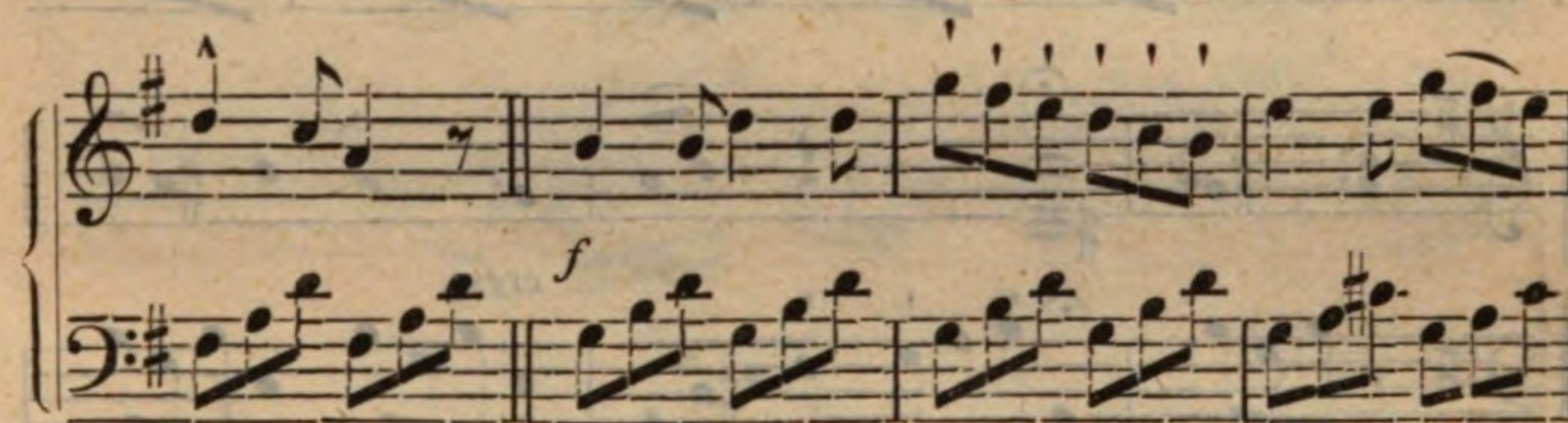
In Nr. 306 ist eine Taktverdoppelung, wie auch in früheren Nummern wohl gelegentlich, doch nur selten, aufgetreten. Man kann indess von der Verdoppelung, oder Vervielfachung eines Taktes einen sehr ausgedehnten Gebrauch machen. Ein neues, bedeutendes Mittel zur Vermehrung des musikalischen Stoffes! Hier ein Beispiel dazu:

309.



310. Nach 309.

Heiter.

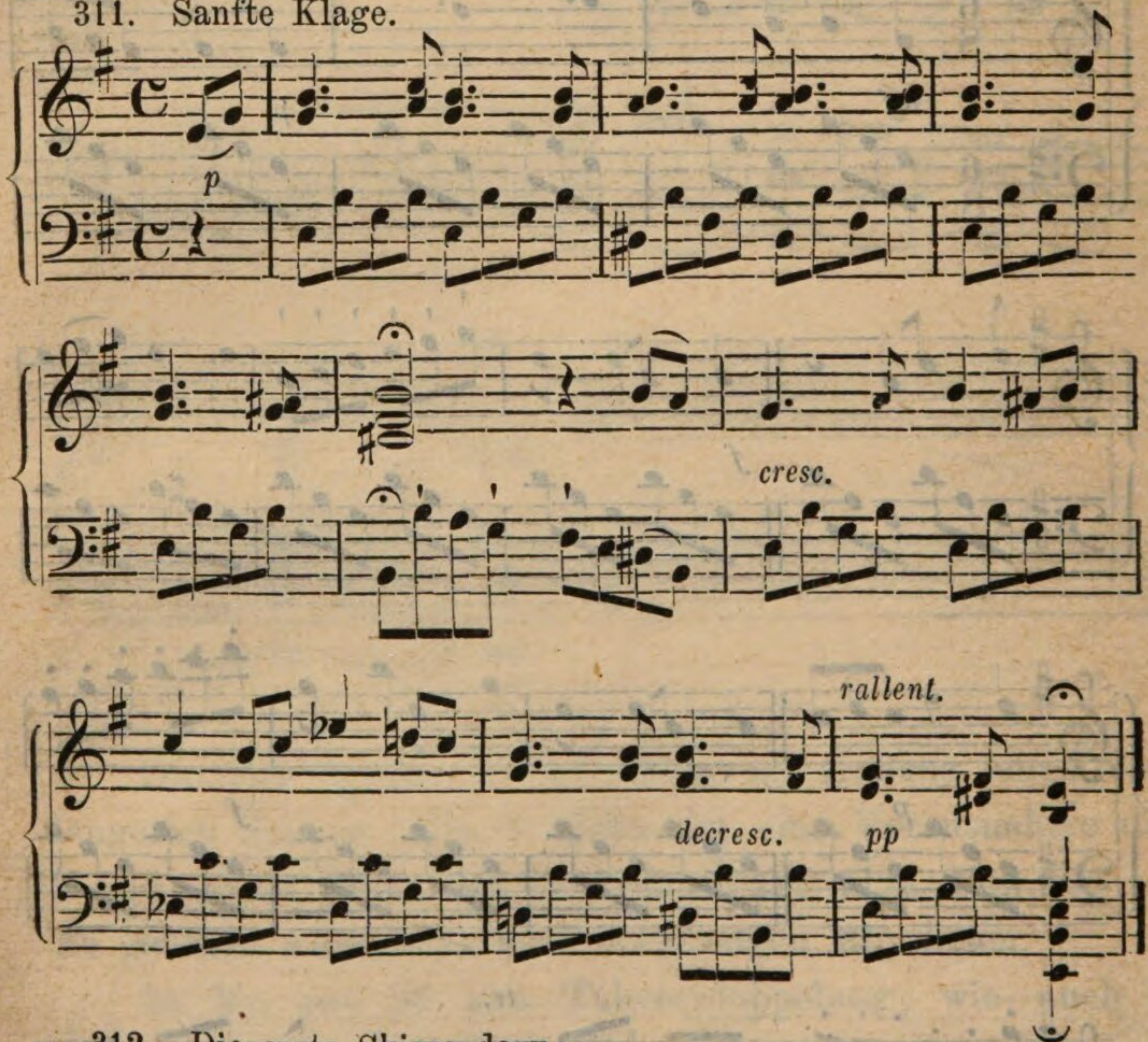




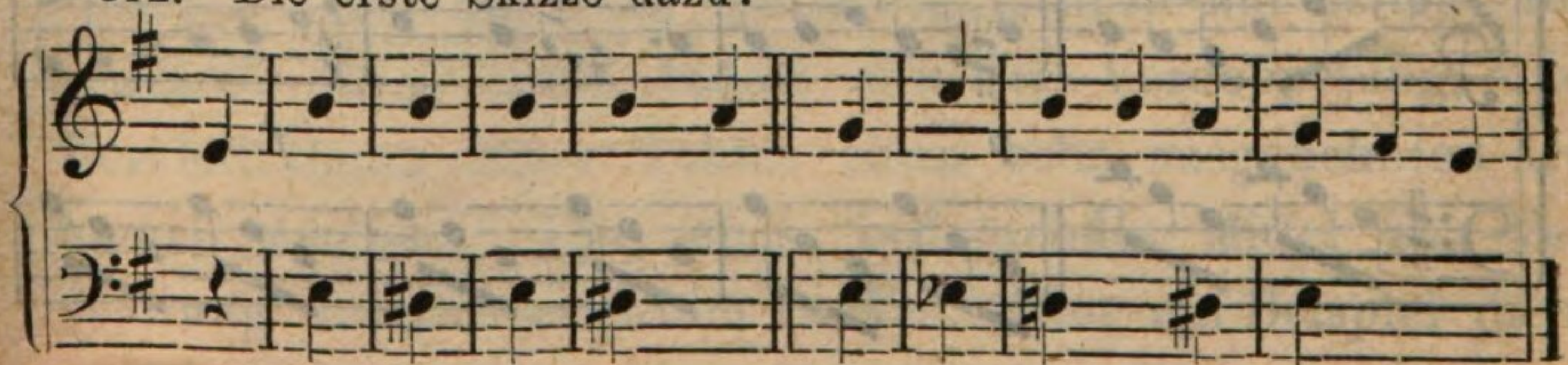
Die zwei letzten Takte sind noch als Schlussverlängerung dazu gekommen.

Ergeht unser gewohnter Führer sich dort in heitern Tönen, so hören wir ihn hier in ernster Stimmung:

311. Sanfte Klage.



312. Die erste Skizze dazu:



Die Möglichkeit, einen und denselben Führer nicht nur in allen Tonarten auftreten zu lassen, sondern ihm auch durch verschiedene Taktordnung, verschiedene Figurirung und verschiedene Ausfüllstimmen u. s. w. die mannigfaltigste Gestaltung zu geben — nach Belieben mehr oder minder wiedererkennbar oder auch nicht —, diese Möglichkeit gibt uns die Mittel an die Hand, sämtliche Gruppen selbst der ausgedehntesten Sonatensätze auf einen und denselben Führer zu bauen. Eine ganz vortreffliche Uebung, wozu hier ein Beispiel:

313. Sonaten-Satz.

Allegretto.



This page contains six systems of musical notation, each consisting of a piano (p) and violin (v) staff. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

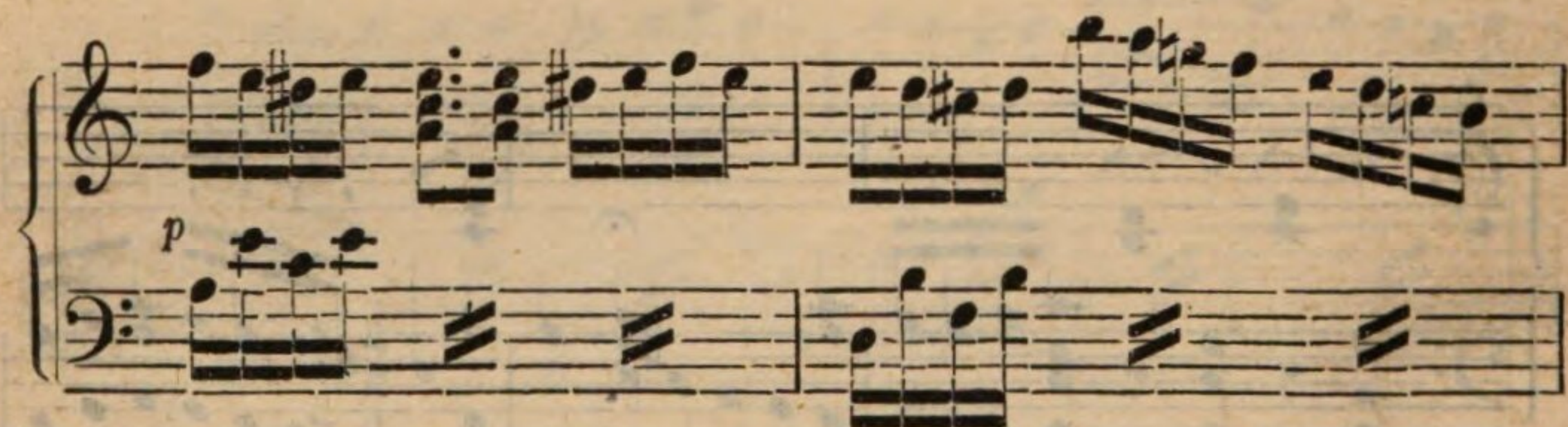
- System 1:** The piano staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The violin staff has a melodic line with slurs.
- System 2:** The piano staff begins with a *f* (forte) dynamic marking. The violin staff continues the melodic line.
- System 3:** The piano staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The violin staff has a melodic line with slurs.
- System 4:** The piano staff begins with a *f* (forte) dynamic marking. The violin staff has a melodic line with slurs.
- System 5:** The piano staff begins with a *f* (forte) dynamic marking. The violin staff has a melodic line with slurs.
- System 6:** The piano staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The violin staff has a melodic line with slurs.

The image shows a page from a music manuscript. It contains a musical score for a piece titled "The Bird Song" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 2/4 time. The music is arranged in two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a simple, melodic line in the treble staff and a more complex, rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece is in 2/4 time, with a tempo marking of "Allegretto". The score is written in black ink on aged, yellowed paper. The first staff of the treble clef contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff of the bass clef contains a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly visible. The piece is a short, simple melody, typical of Schumann's early work. The score is a single system, with the treble and bass staves joined by a brace on the left. The music is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly visible. The piece is a short, simple melody, typical of Schumann's early work.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on two staves, a treble staff (top) and a bass staff (bottom), joined by a brace on the left. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef. The music consists of several measures. The first measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The sixth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The seventh measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The eighth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The ninth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The tenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The eleventh measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The twelfth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The thirteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fifteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The sixteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The seventeenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The eighteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The nineteenth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The twentieth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The score is written in a clear, legible hand, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is in 3/4 time. The score consists of three measures. The first measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The handwriting is in ink on aged paper.

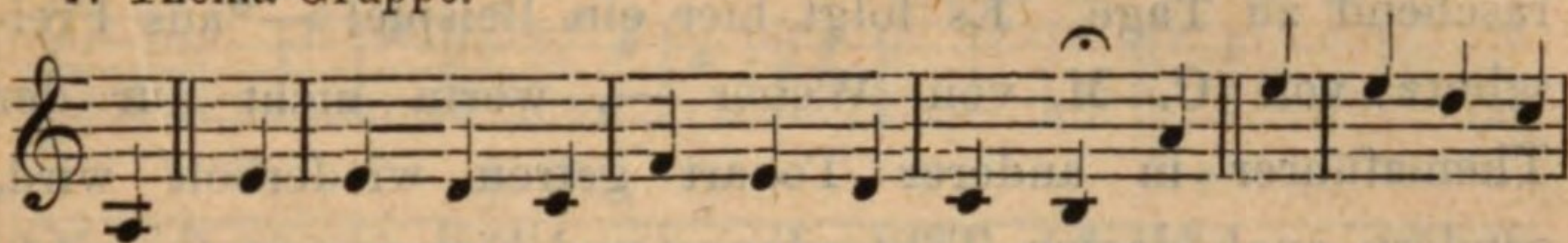
A musical score for a piano piece. The title 'THE ROSE TREE' is written in a decorative, stylized font at the top. Below the title, the key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written on two staves, treble and bass. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4 and a bass staff with a quarter note G2. The second measure has a treble staff with a quarter note A4 and a bass staff with a quarter note A2. The third measure has a treble staff with a quarter note B4 and a bass staff with a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C5 and a bass staff with a quarter note C3. The fifth measure has a treble staff with a quarter note D5 and a bass staff with a quarter note D3. The sixth measure has a treble staff with a quarter note E5 and a bass staff with a quarter note E3. The seventh measure has a treble staff with a quarter note F#5 and a bass staff with a quarter note F#3. The eighth measure has a treble staff with a quarter note G5 and a bass staff with a quarter note G3. The ninth measure has a treble staff with a quarter note A5 and a bass staff with a quarter note A3. The tenth measure has a treble staff with a quarter note B5 and a bass staff with a quarter note B3. The eleventh measure has a treble staff with a quarter note C6 and a bass staff with a quarter note C4. The twelfth measure has a treble staff with a quarter note D6 and a bass staff with a quarter note D4. The piece ends with a double bar line.



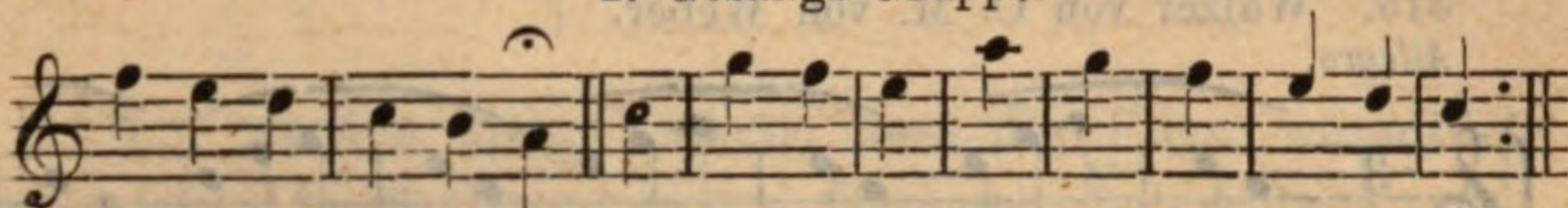
Hat der Schüler sich das ins Gedächtniss zurückgerufen, was in §. 41 über die Sonatenform gesagt ist; so wird ihm der vorstehende Satz in allen Theilen verständlich sein. Zum Ueberfluss setze ich noch den bekannten Führer her und wie er in den einzelnen Gruppen verwandt wurde — die Auffindung der Begleitung, der Figurirung und der Ausfüllung dem Schüler selbst überlassend.

314. Führer zu 313.

1. Thema-Gruppe.

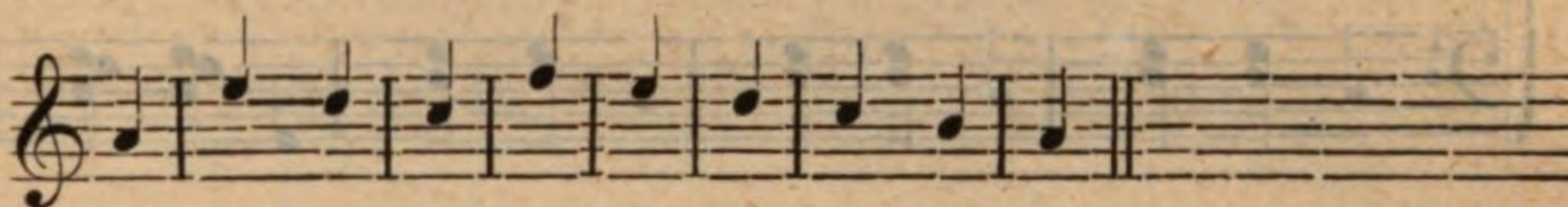
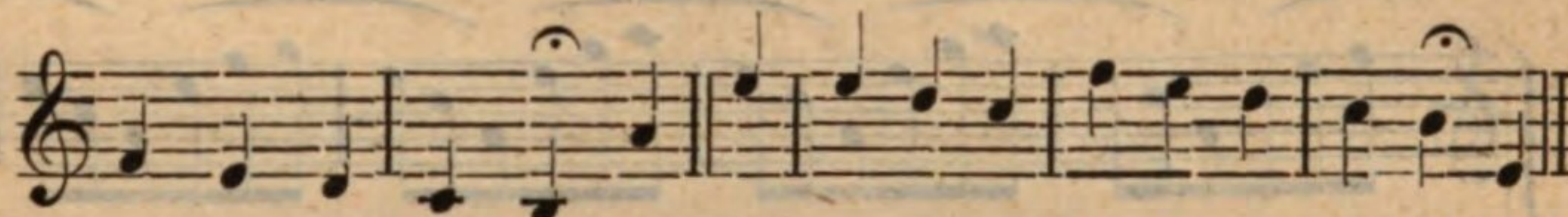
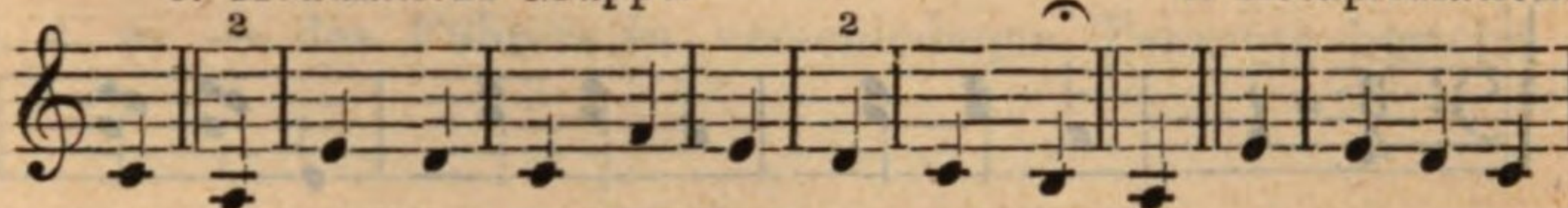


2. Gesangs-Gruppe.



3. Modulations-Gruppe.

4. Recapitulation.



Somit haben die wenigen Führernoten in No. 271 die Grundzüge für die verschiedenartigsten Satzformen abgegeben. Der Aufbau ausgedehnter Sätze kann auf der Erfindung eines, oder weniger Tonbilder und ihrer Umgestaltung beruhen. In der fortgesetzten Anwendung eines und desselben Führers liegt die Fruchtbarkeit der hier angestellten Uebungen, indem sie im höchsten Grade unsere Erfindungsgabe in der Umgestaltung desselben Stoffes anspornen und uns den tiefsten Blick in die Wunder der Tonwelt eröffnen. Und glaube man nur nicht, dass unsere Meister von dieser unerschöpflichen Kunst der Umgestaltung mit Beibehaltung der Grundzüge keinen ausgedehnten Gebrauch gemacht haben. Für kundige Augen — weniger

für das Ohr — tritt sie auch in ihren besten Werken überraschend zu Tage. Es folgt hier ein Beispiel — aus Freischütz von C. M. von Weber —, worin nicht nur der Themaführer in anderer Tonart getreu wiederholt wird, sondern auch dessen Taktordnung und Figurierung:

315. Walzer von C. M. von Weber.

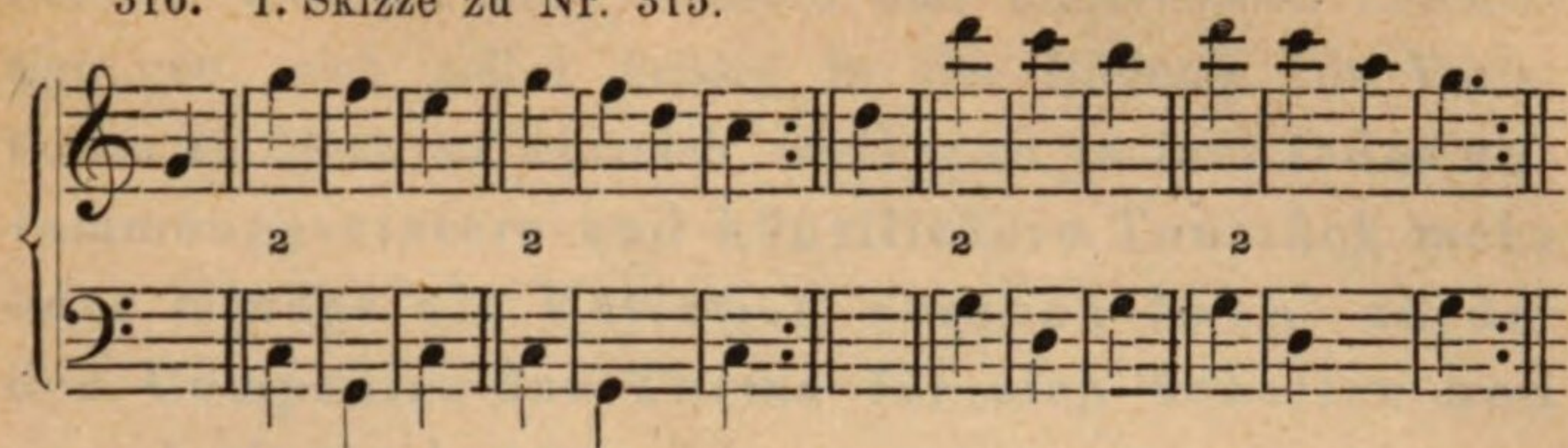
Allegro.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a 3-measure phrase in C major, marked with a slur. This phrase is repeated in the second system, then in the third system in D major (indicated by a sharp on the F line), and finally in the fourth system in E major (indicated by sharps on the F and C lines). The fifth system concludes the piece with a double bar line. The word "Fine." is written above the first staff of the fourth system. The tempo marking "Allegro." is at the beginning, and "D. C. al Fine." is at the end of the fourth system.

Fine.

D. C. al Fine.

316. 1. Skizze zu Nr. 315.



Wir werden später sehen, dass die Fuge wesentlich aus solchen beständigen, treuen Gesamtwiederholungen — d. i. in derselben Taktordnung, in derselben Figurirung u. s. w. — des Führers in verschiedenen Tonarten besteht.

Achtzehntes Kapitel.

Variationen.

§. 47.

Die Variationen über eigene oder fremde Themata sind fortgesetzte Umgestaltungen. Aber während in manchen Compositionen irgend ein anderwärts von uns schon gebrauchter Führer oder ein Thema für den Zuhörer verdeckt wird — Mozart macht in seinen Opern von dieser Weise den genialsten Gebrauch — und während in den Fugen die Umgestaltungen sich fast ausschliesslich nur aus dem Wechsel verwandter Tonarten ergeben, legt die Variation das grösste Gewicht auf den Wechsel der Figurirung. In dem ersten Falle wird also die Abstammung verleugnet und der Sprössling entwickelt sich in der unabhängigsten, freiesten Weise; in den beiden andern Fällen wird bei allem Wechsel beständig die Abstammung deutlich zum Bewusstsein gebracht, wobei aber die Variation von der Aenderung der Tonart nur wenig Gebrauch macht, mehr noch von dem Wechsel der Taktart. Es lässt übrigens schon vermuthen, dass in manchen Compositionen ein Gemisch von allen Arten der Umgestaltung zur Anwendung kommt.

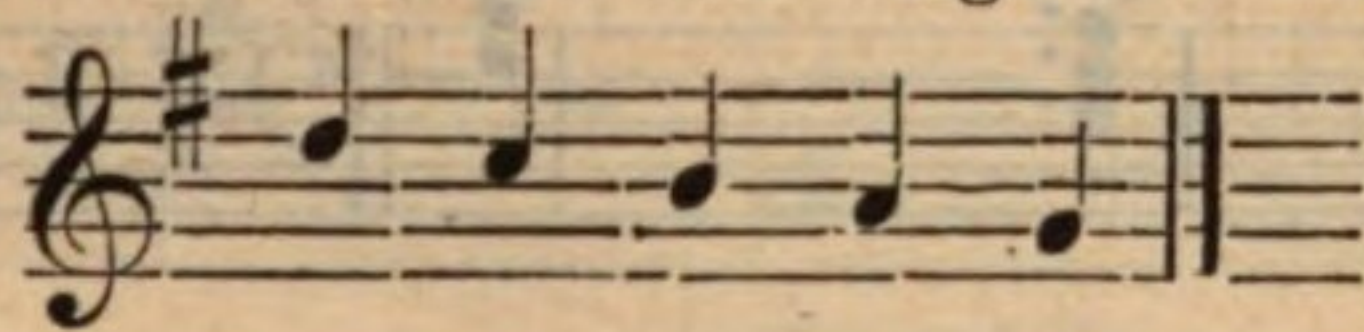
§. 48.

Demnach liefern die Variationen einen vorzüglichen Stoff zum Studium der Figuration und es ist für den

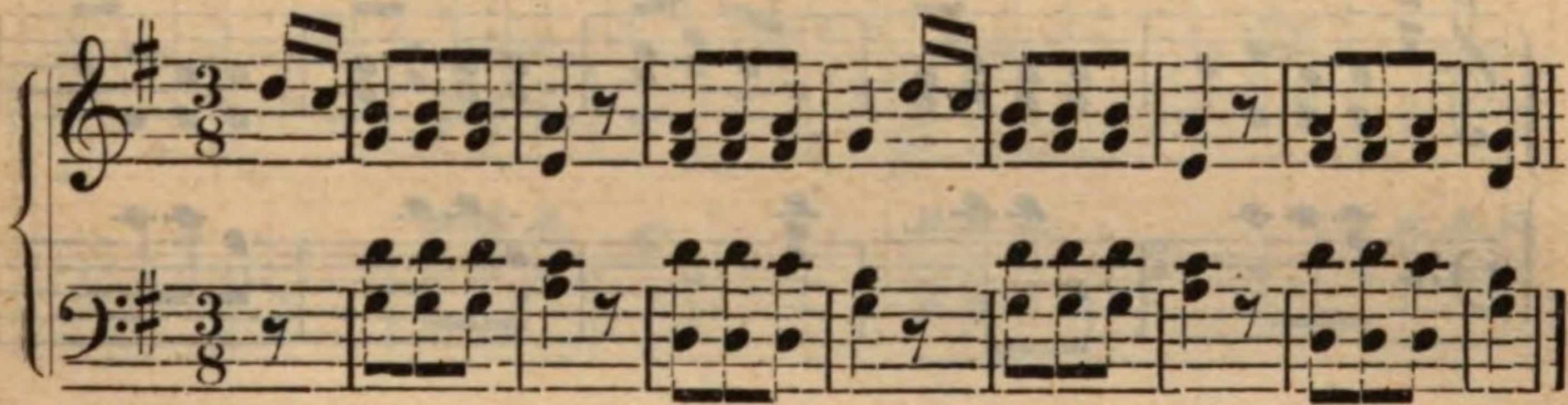
Schüler eine der anziehendsten und lehrreichsten Beschäftigungen, sich selbst fleissig in der Bildung von Variationen zu üben, so lehrreich, weil man ja fast jedes zusammengesetztere und künstlichere Tonstück mehr oder minder als Variation ansehen kann, zu der der Componist das Thema für sich behalten und verschwiegen hat.

Als Beispiel gebe ich hier einige Variationen zu einem Führer von fünf Noten. Es sind nämlich die fünf letzten Noten unseres alten Führers in No. 271 nach G-dur versetzt:

317. Führer zu dem folgenden Thema.



318. Thema nebst Variationen.

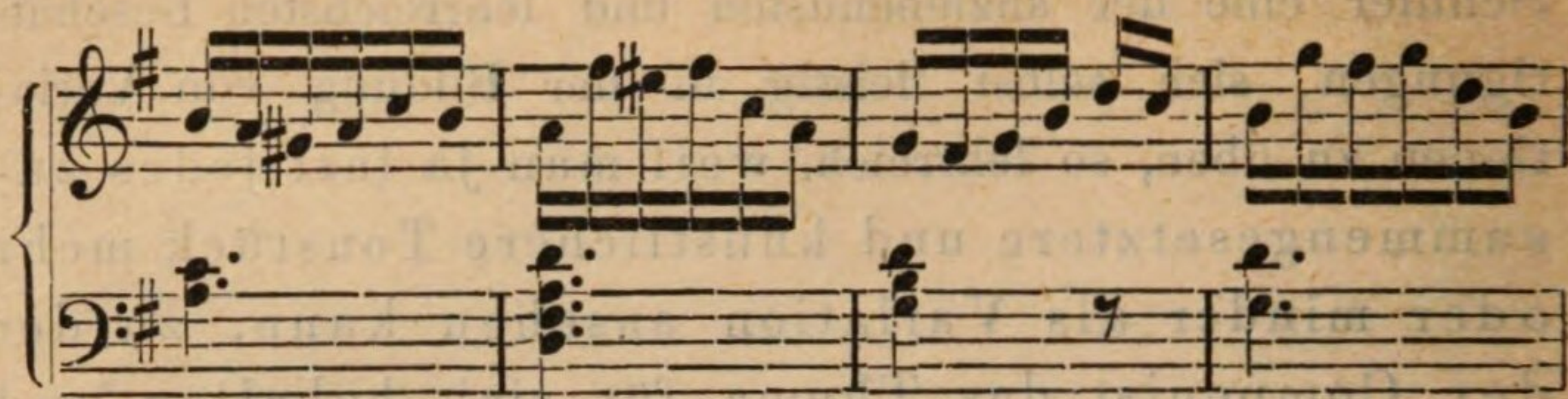


Var. I.

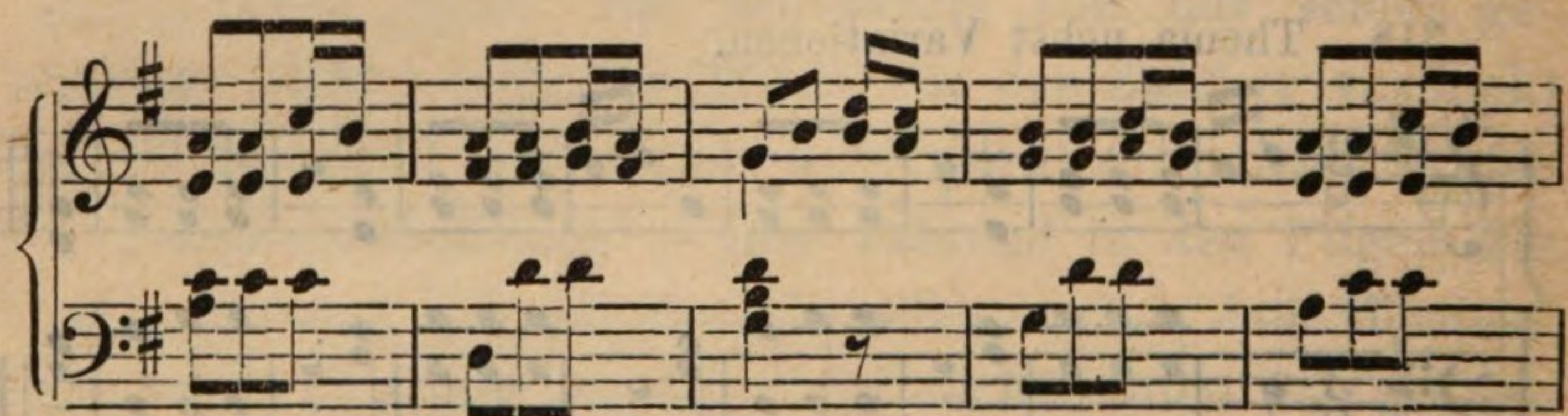
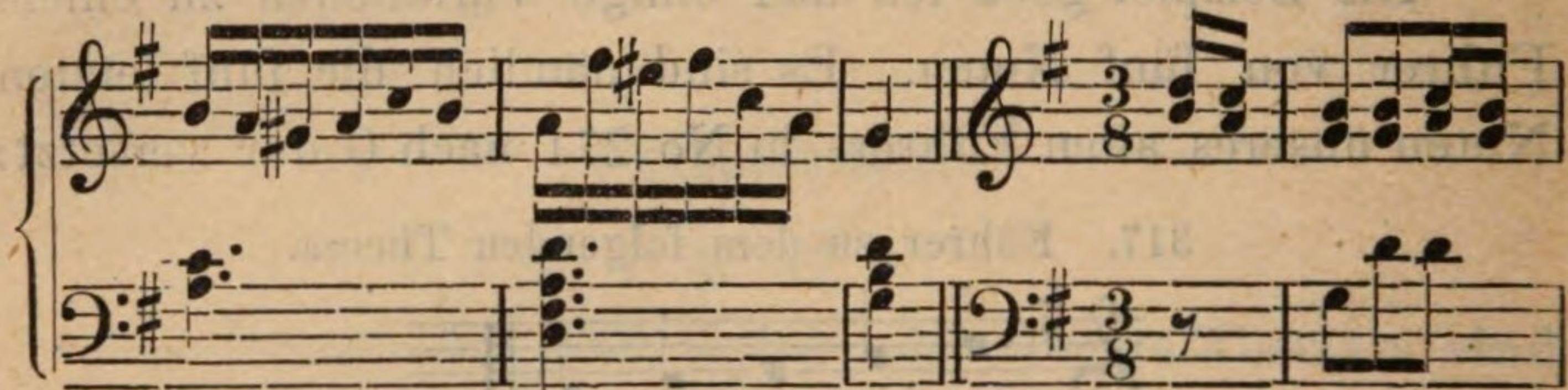


Var. II.

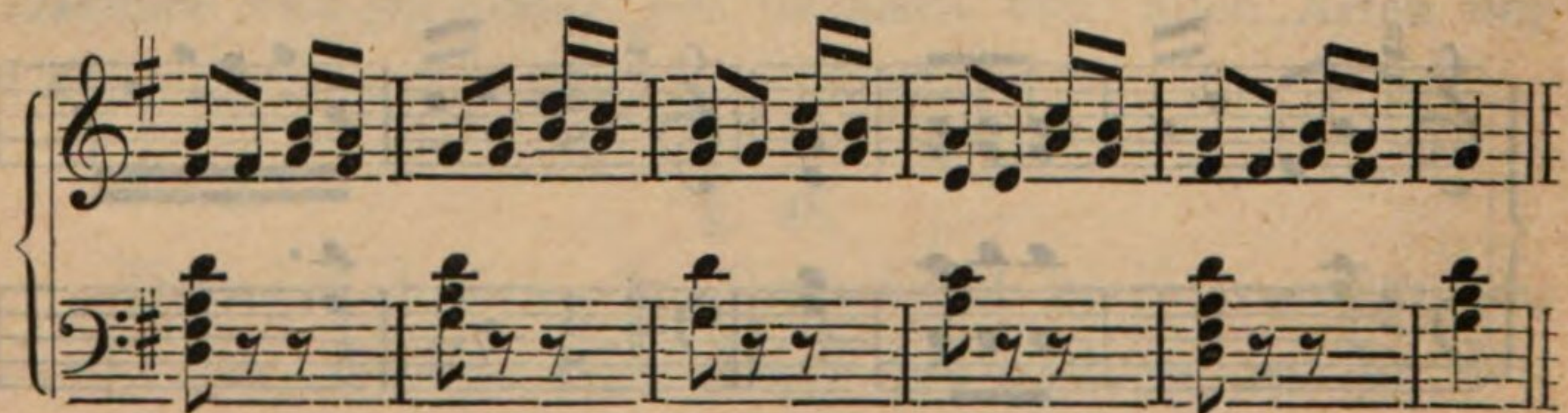




Var. III.



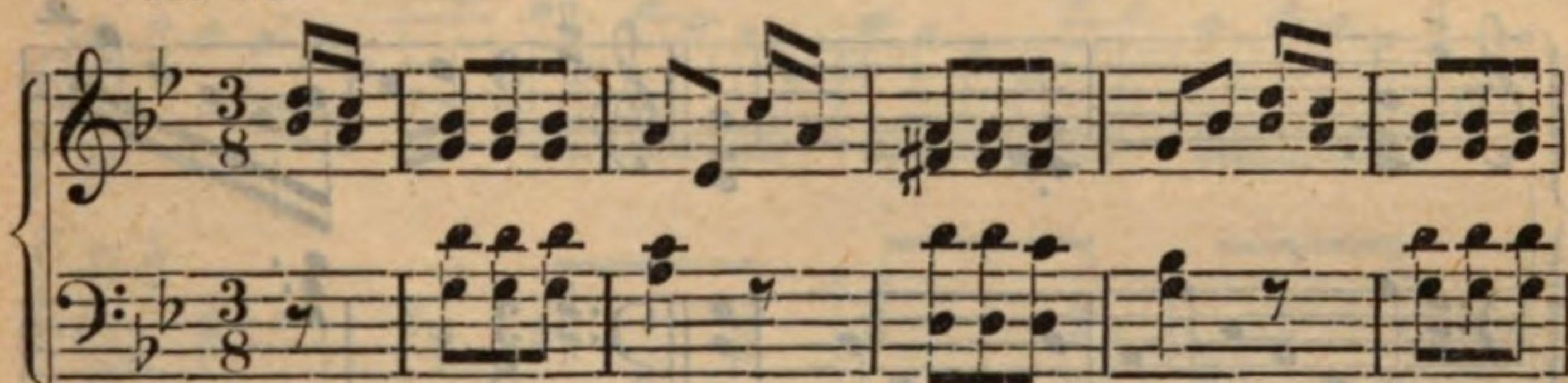
Var. IV.



Var. V.



Var. VI.



Var. VII.



Var. VIII.

First system of Variation VIII. The treble staff begins with a wavy line above it. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The first measure of the treble staff contains a sixteenth-note triplet. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

Second system of Variation VIII. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

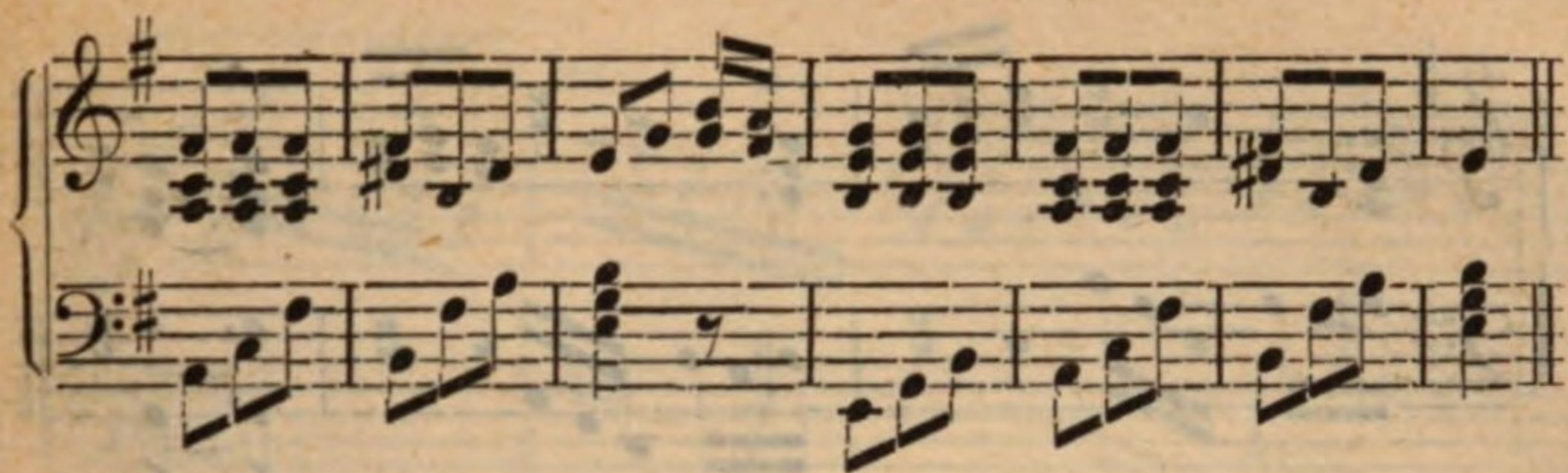
Var. IX.

First system of Variation IX. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

Second system of Variation IX. The treble staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

Var. X.

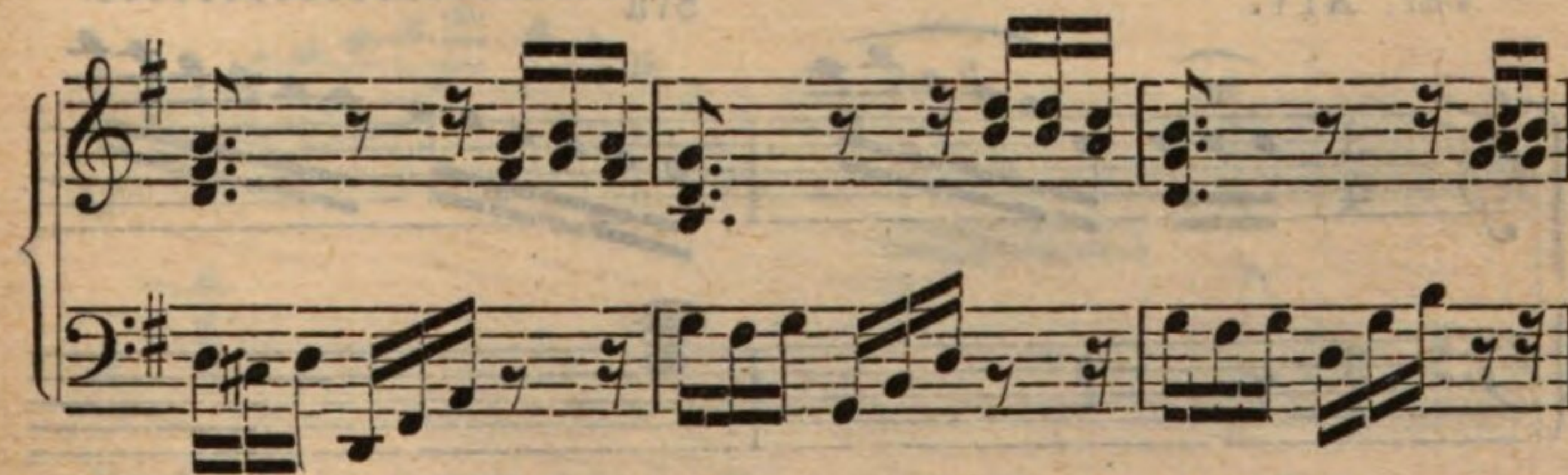
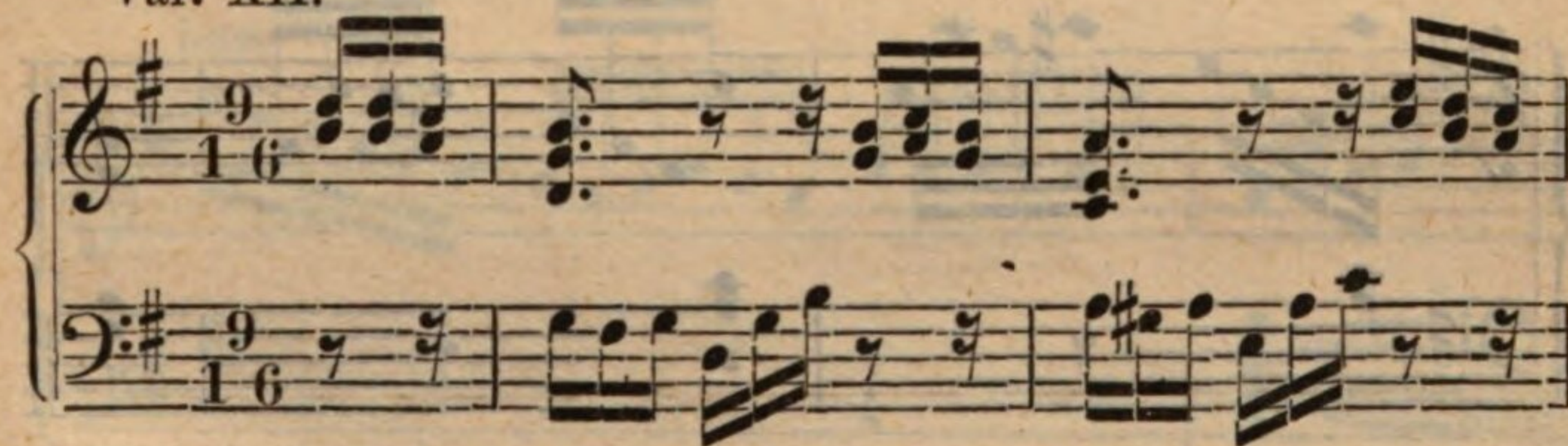
First system of Variation X. The treble staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass staff has a half note in the first measure, followed by a half note and a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

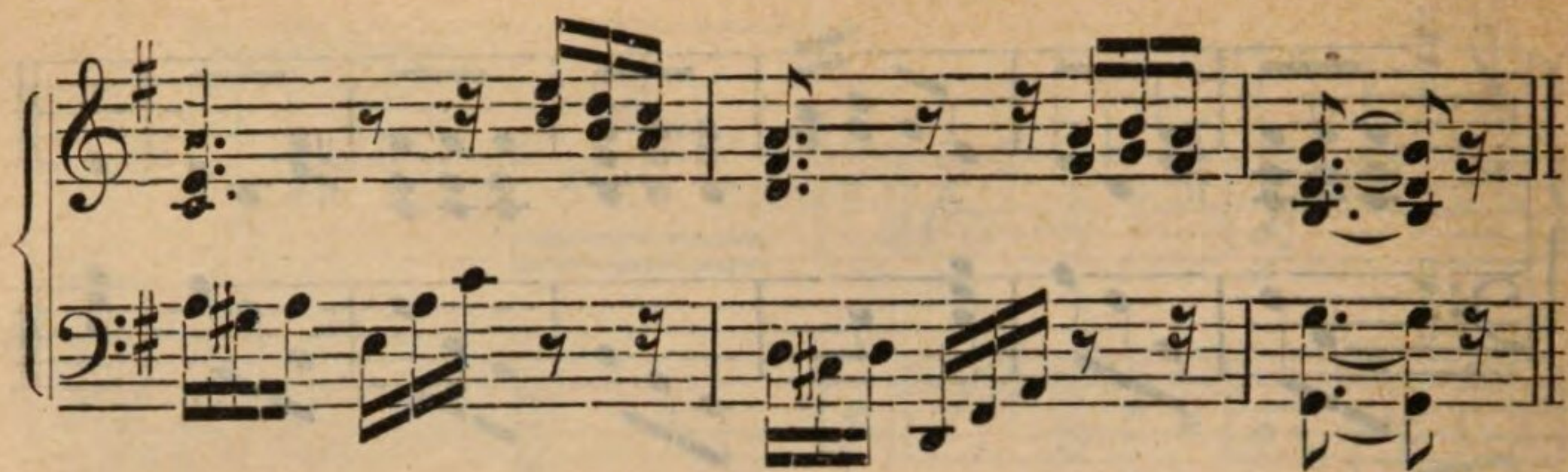


Var. XI.

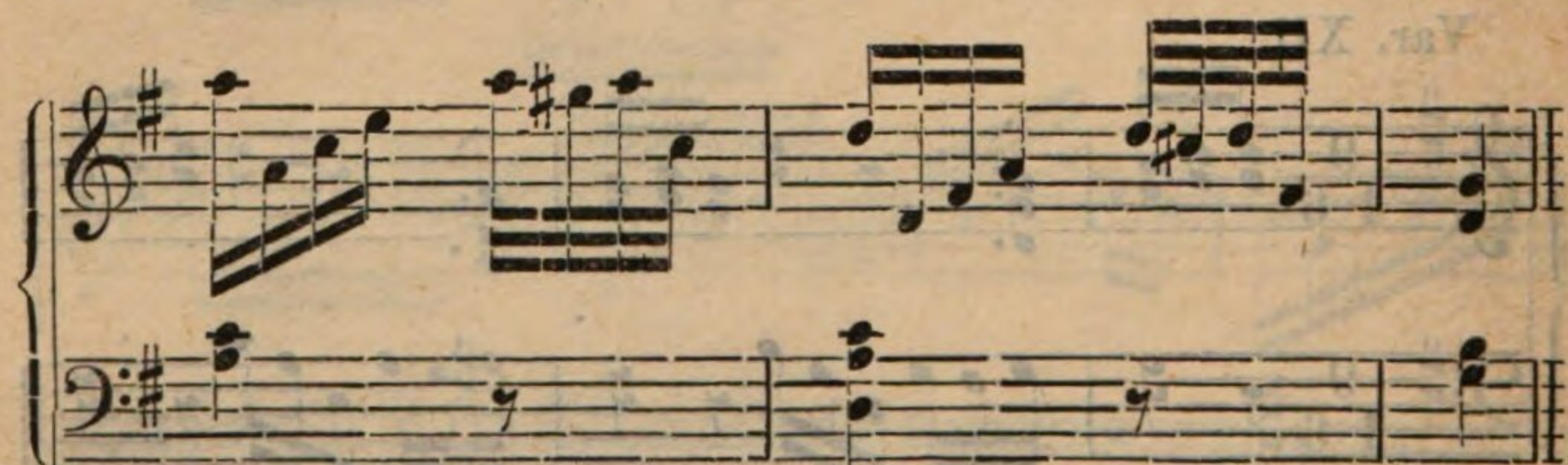


Var. XII.





Var. XIII.

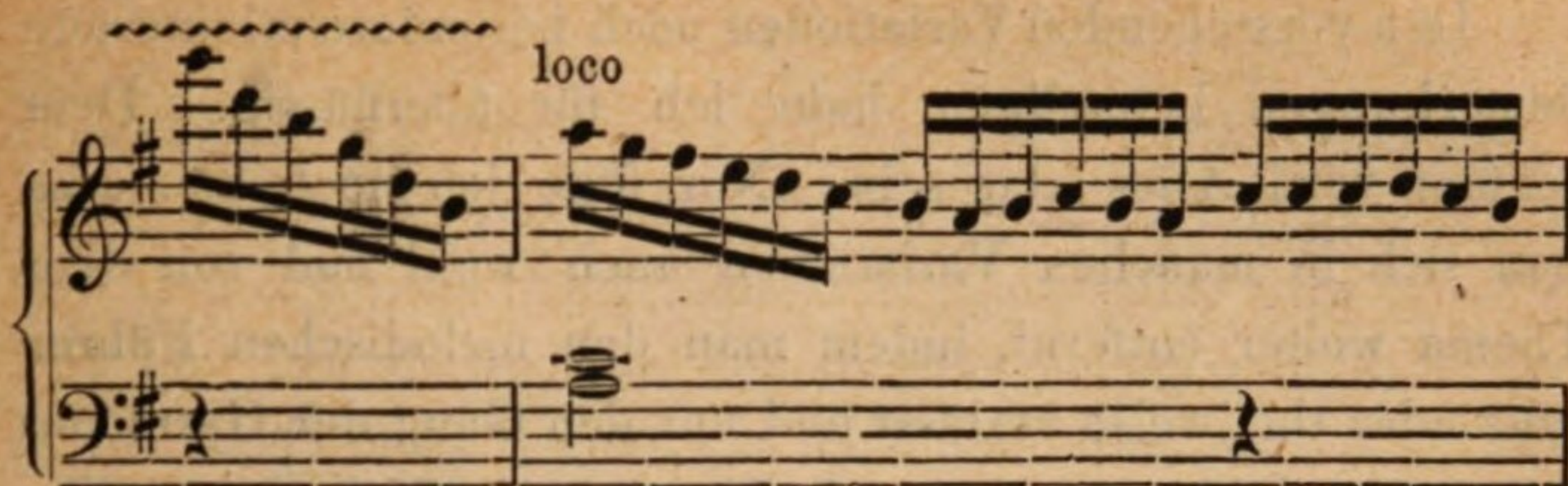


Var. XIV.

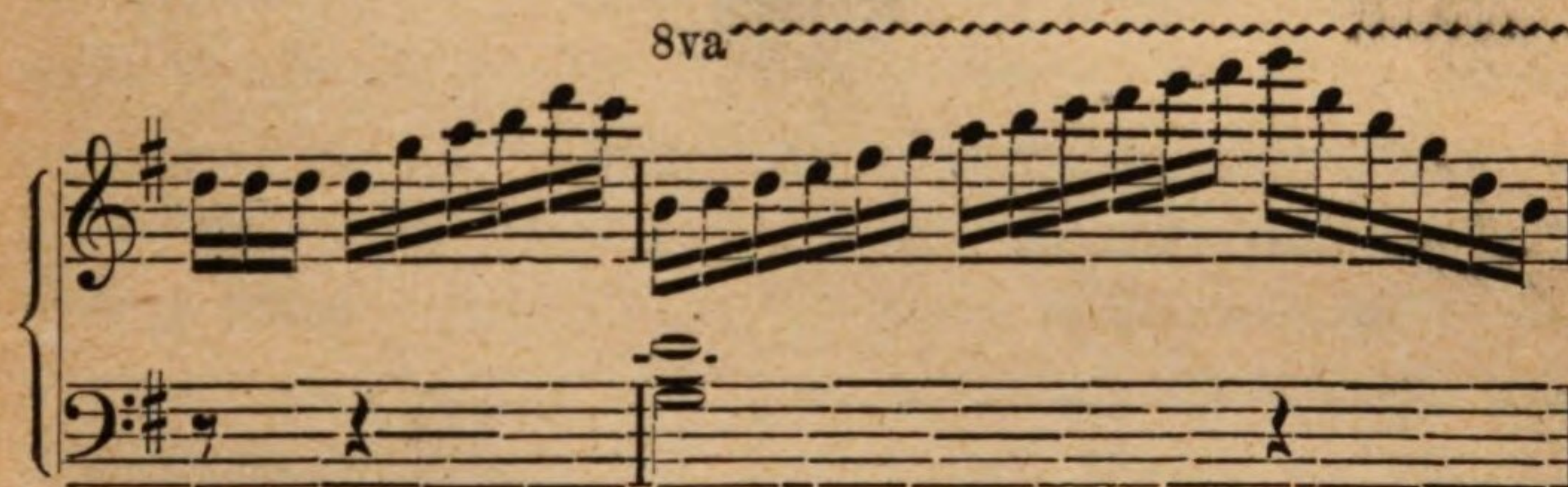
8va



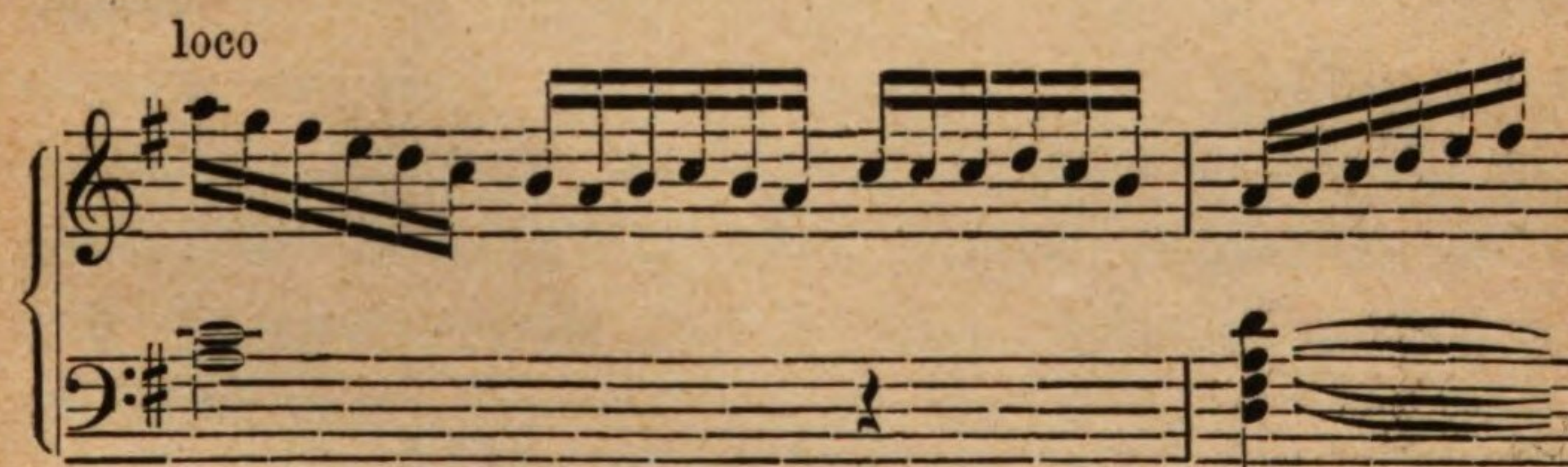
loco



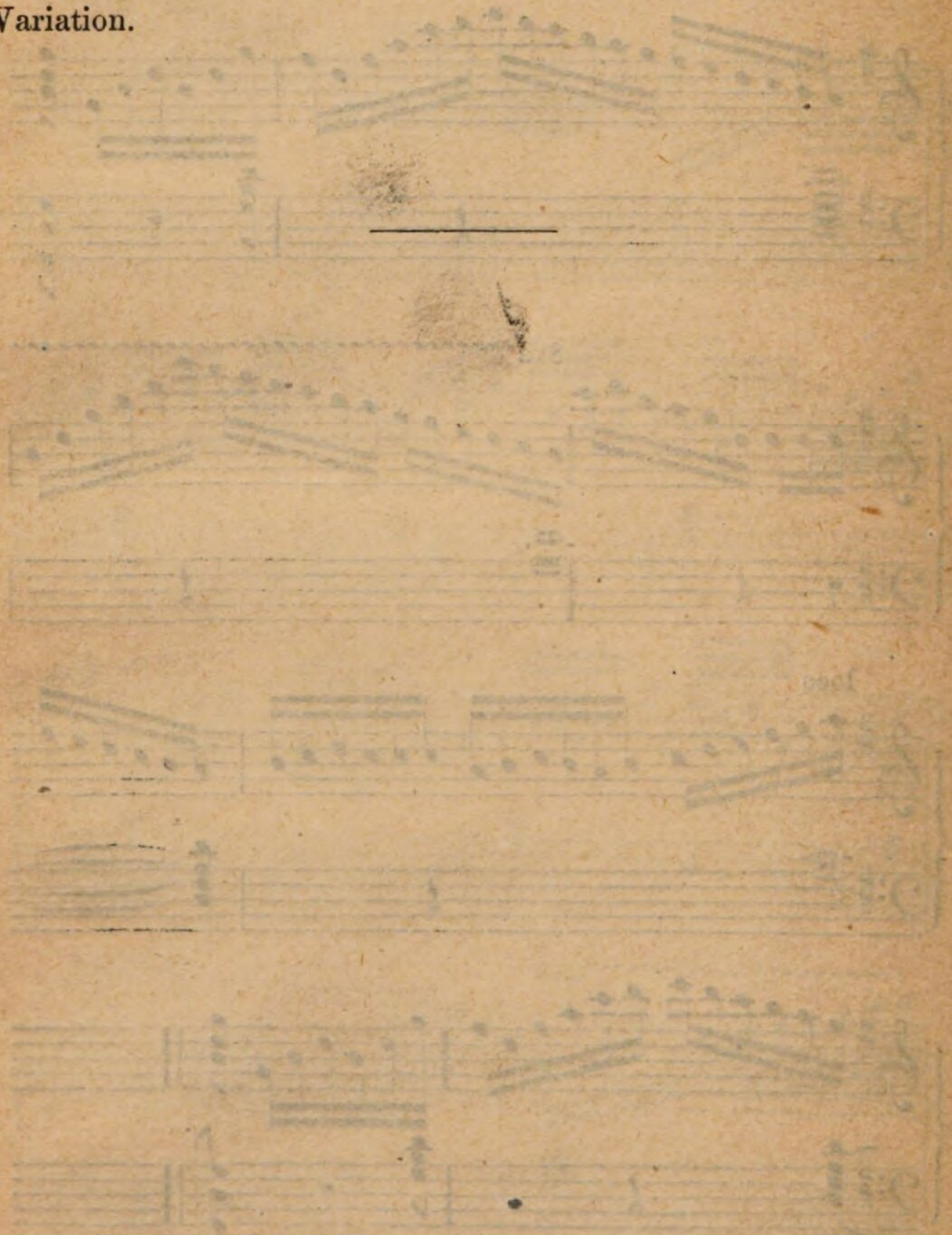
8va



loco



Den vorstehenden Variationen noch besondere erläuternde Bemerkungen beizufügen, halte ich für überflüssig. Dem Schüler wird Alles klar sein. Nur füge ich noch bei, dass man sich in manchen Variationen auch wohl mal von dem Thema weiter entfernt, indem man den melodischen Führer ganz oder theilweise verlässt und nur den Gang der Harmonie beibehält. Ich empfehle nochmals fleissige Uebung in der Variation.



Neunzehntes Kapitel.

Thematische Tonbilder.

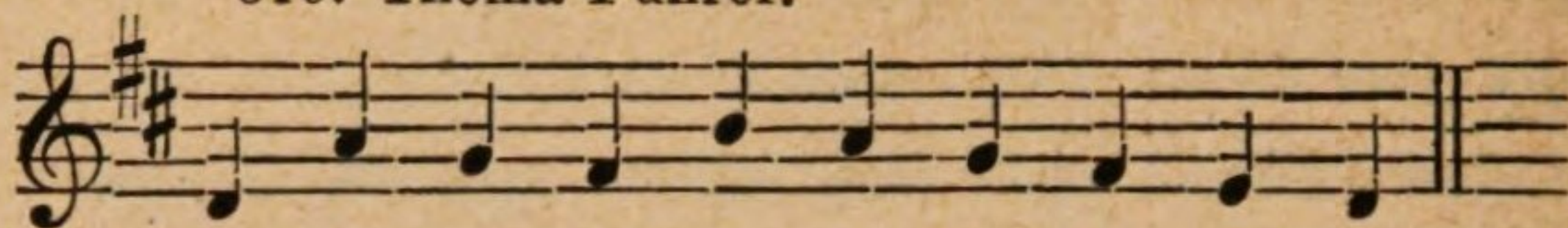
§. 49.

Unter No. 254 führten wir das Tonbild auf, welches Beethoven für die Gesangsgruppe verwandte und das er nicht eigentlich erfand, sondern gleichsam als einen Notenausschnitt aus dem Themaführer entnahm. Aehnliches geschah unter No. 317, indem auch dort der ursprüngliche Führer einige seiner Töne zu einem neuen selbstständigen Tonbilde hergibt, das also auch nicht erfunden wurde, sondern fertig vorlag. Solche, dem ursprünglichen melodischen Führer — dem Thema-Führer — entlehnte Tonbilder nennen wir eben daher thematische Tonbilder. Da taucht nun gleich die wichtige Frage auf: Wie findet man sämtliche einzelne Tonbilder, welche möglicherweise in dem Gesamtttonbilde irgend eines melodischen Führers enthalten sind?

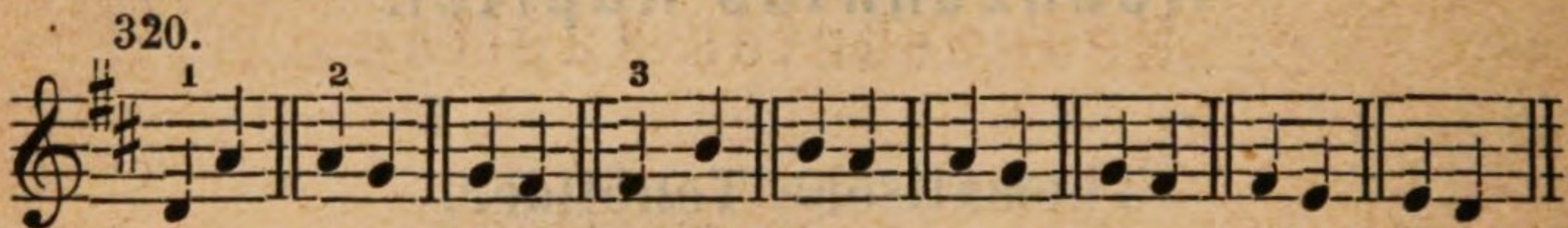
Da jedes Tonbild entweder aus 2, oder 3, oder 4 u. s. w. Tönen besteht, so schlagen wir bei dieser Untersuchung am besten auch den Weg ein, der uns durch die Anzahl der Tönen bezeichnet wird. Selbstredend aber müssen wir bei dieser Untersuchung einen Führer zu Grunde legen, der wenigstens 3 Töne hat, denn ein solcher aus 2 Tönen kann in sich nicht noch andere Bilder enthalten. Nehmen wir

denn hier zu diesen neuen Gestaltungen immer wieder unsern alten Führer.

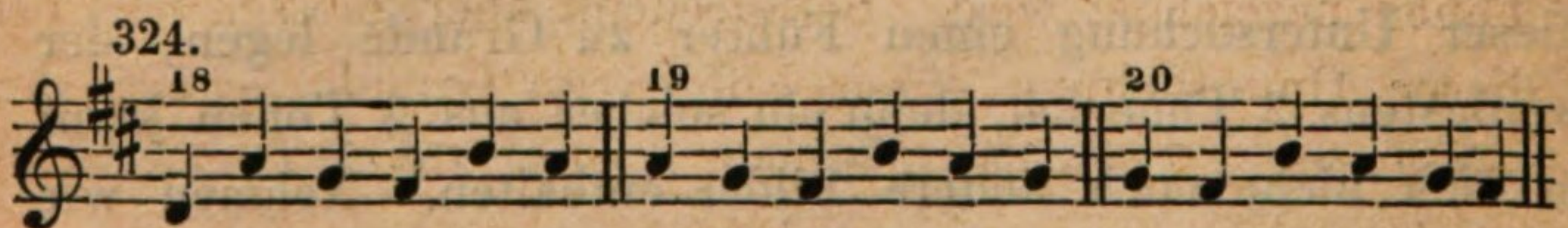
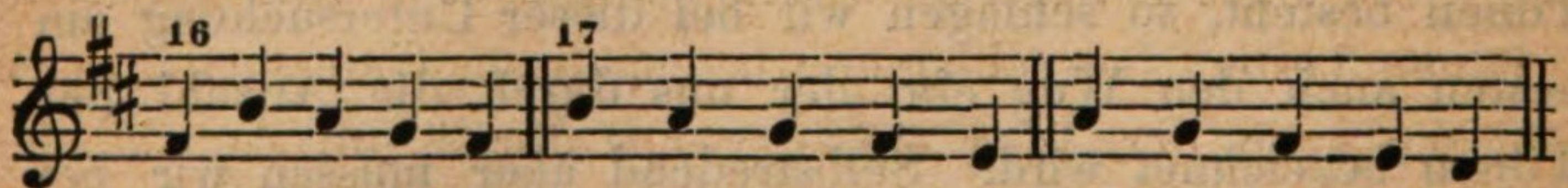
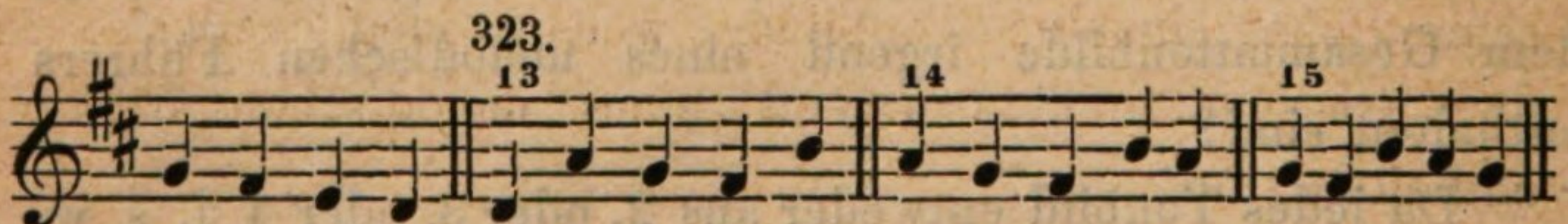
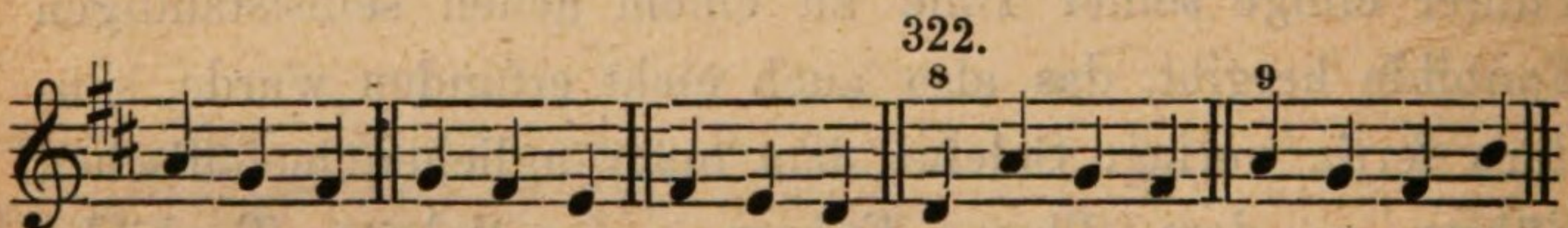
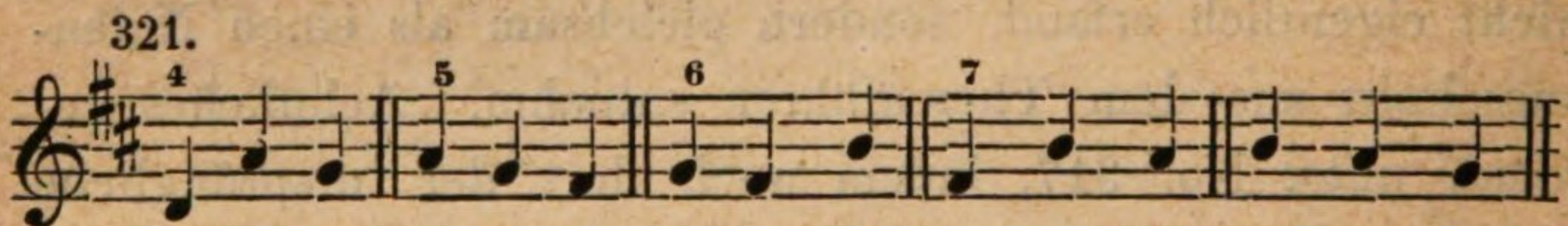
319. Thema-Führer.



In ihm finden wir in der angedeuteten Weise die folgenden thematischen Tonbilder:



Die dort nicht bezifferten Tonbilder rechnen nicht mit, denn sie sind schon in dem 2. enthalten, da der Standpunkt an dem Wesen eines Tonbildes nichts ändert.





Summa: ein und dreissig Tonbilder, entnommen aus einem Führer von zehn Noten. Der Schüler beantworte sich die Frage selbst: Was kann man mit diesen Tonbildern anfangen? Die Antwort wird wesentlich Folgendes hervorzuheben haben: 1) Jedes dieser Tonbilder kann ebenso zu selbstständigen Tonsätzen benutzt werden, wie der ursprüngliche Thema-Führer; kann also selbst wieder Führer werden zu unzähligen Compositionen, ganz so, wie wir es — in grosser Beschränkung — an dem ursprünglichen Führer unter No. 271 gezeigt haben. Dabei versteht es sich von selbst, dass man die kürzesten Tonbilder in dieser Weise nur dann mit Erfolg verwenden kann, wenn man ihnen Fortschreitungen anhängt.

2) Die thematischen Tonbilder finden ihre üblichste Verwendung bei allen Sonaten-Formen in der Modulationsgruppe, wo man ihren Ursprung absichtlich kenntlich macht, wie auch in den Zwischenspielen der Fuge. Benutzt man

sie auch zur Gesangsgruppe, so macht man sie in der Regel weniger kenntlich.

3) Man kann selbstredend die thematischen Tonbilder nach jeder Stufe und in jede Tonart versetzen, auch, wenn es besondern Zwecken nicht zuwider ist, an ihnen ändern, und ihnen auch noch am Schluss Zusatznoten oder irgend eine andere Biegung geben, überhaupt frei über sie verfügen, immer vorausgesetzt, dass sie nicht aus gewissen Gründen ihre ursprüngliche Form beibehalten sollen.

4) Da selbst die längsten ursprünglichen Tonbilder zu den so beliebten Fortschreitungen verwandt werden — die Versetzung der Gesangsgruppe in die Tonart der Tonika, das Auftreten des Fugen-Themas in verschiedenen Tonarten — was anders sind es, als Fortschreitungen in weiterm Sinne? —; so geben also auch sämtliche thematischen Tonbilder eine unversiegbare Quelle ab zu den mannigfaltigsten, anziehendsten Fortschreitungen.

Zwanzigstes Kapitel.

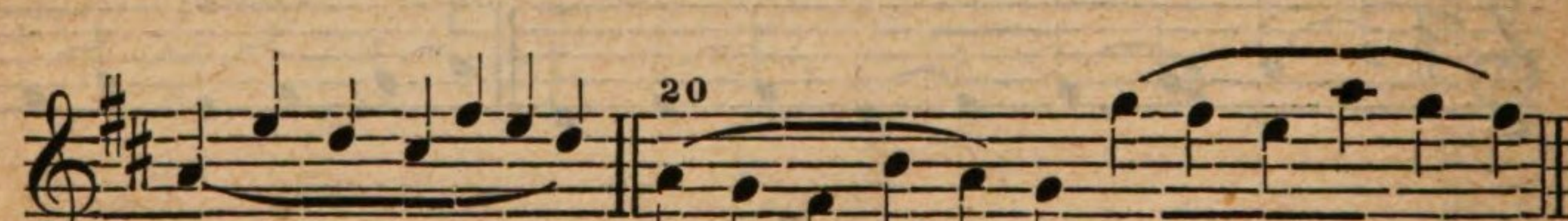
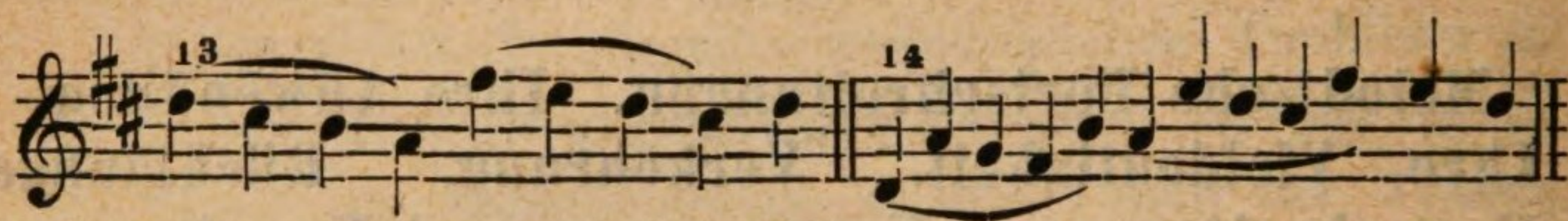
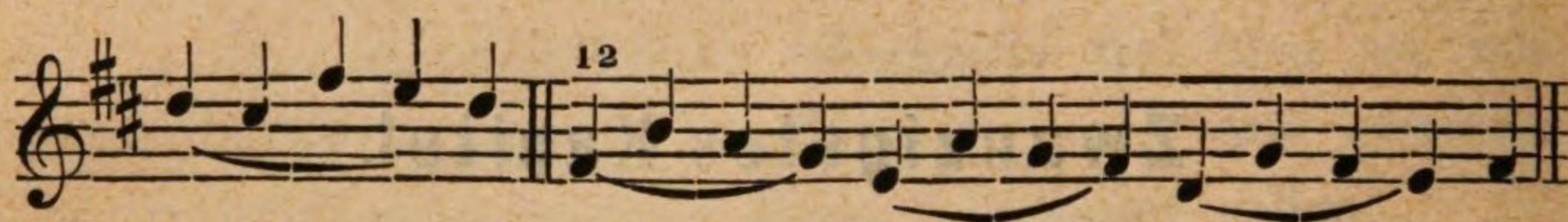
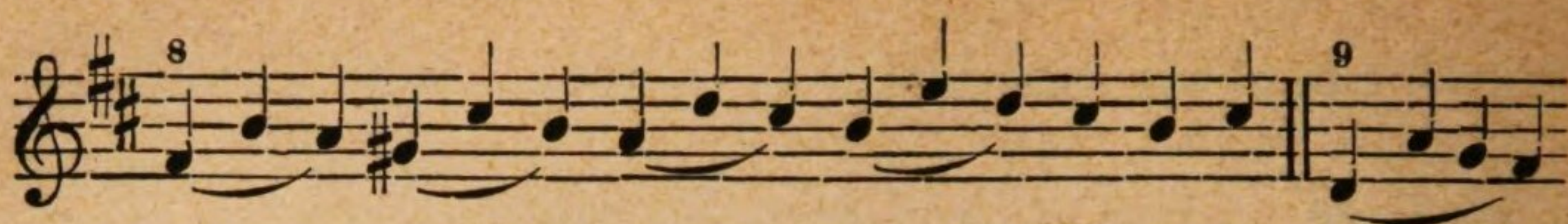
Melodische Fortschreitungen. Ihre Anwendung.
Ihre Vieldeutigkeit. Verkehrung. Rückläufige
Fortschreitungen. Verengerung und Erweiterung.

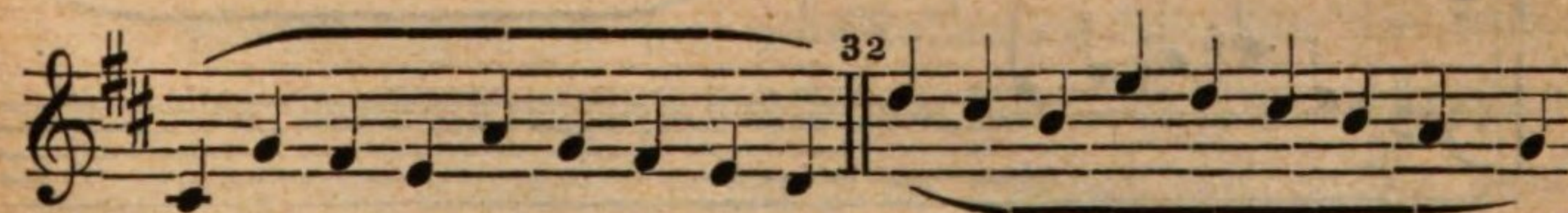
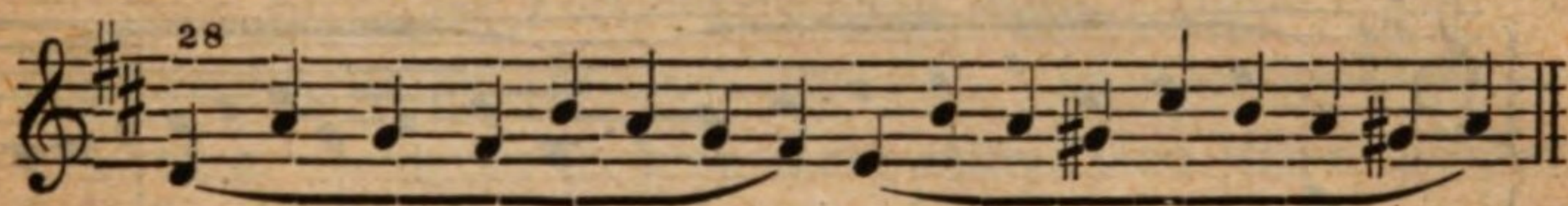
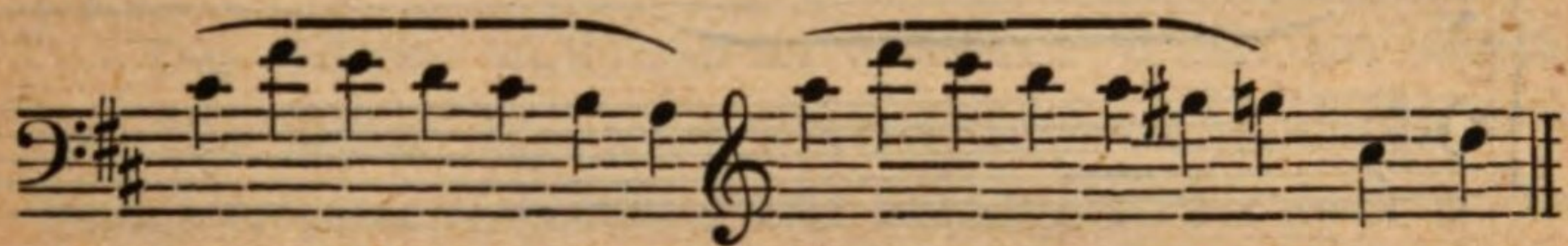
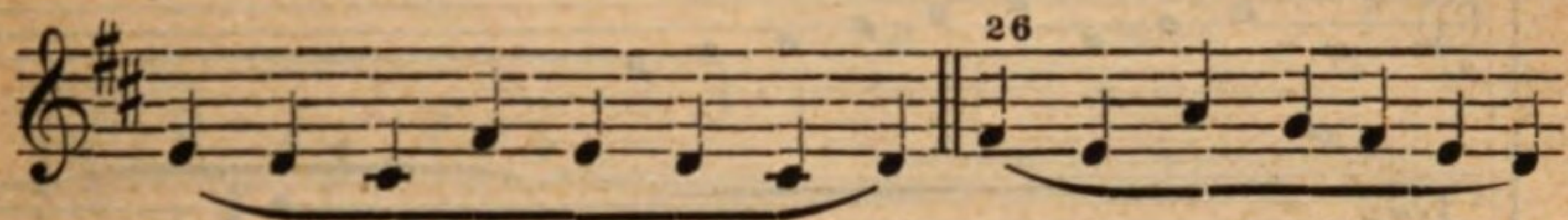
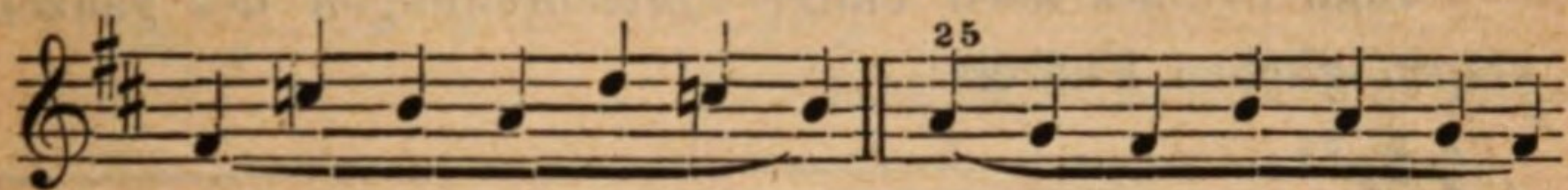
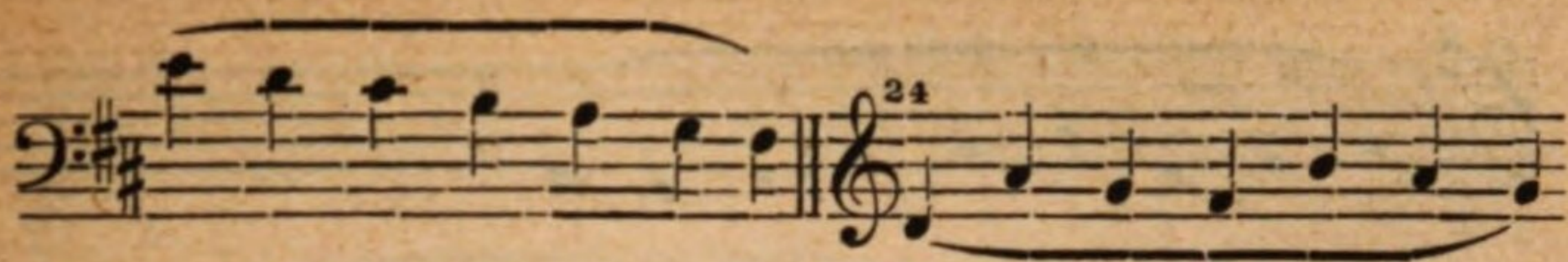
§. 50.

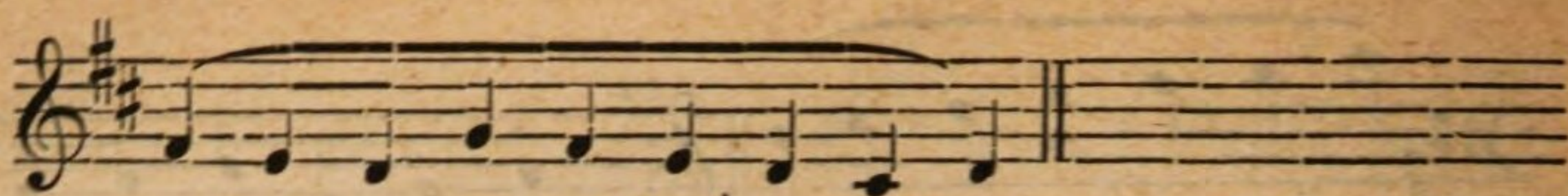
Die vorstehenden thematischen Tonbilder unter No. 320
u. s. w. benutze ich hier zu folgenden wenigen Fort-
schreitungen.

328.

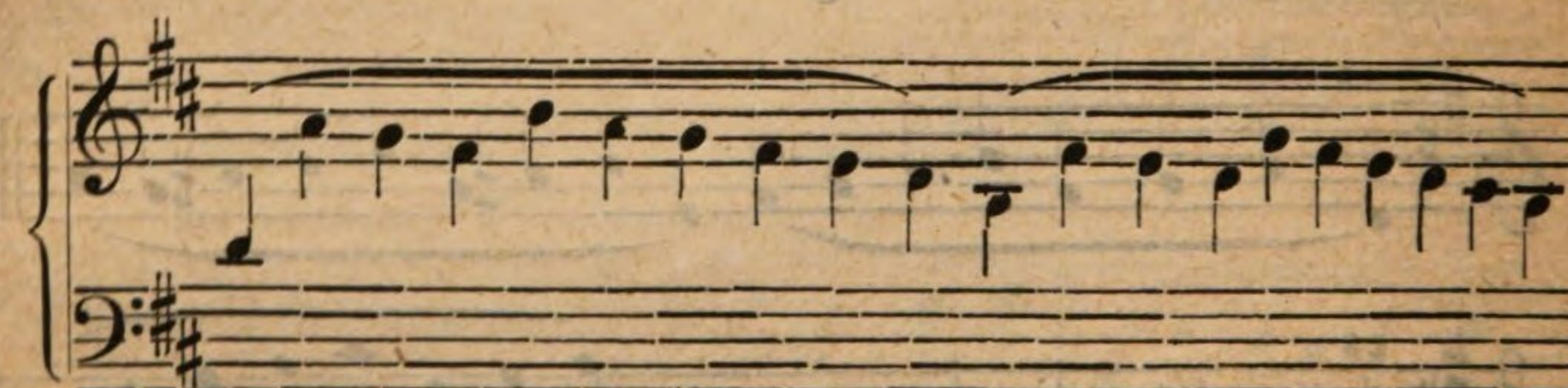
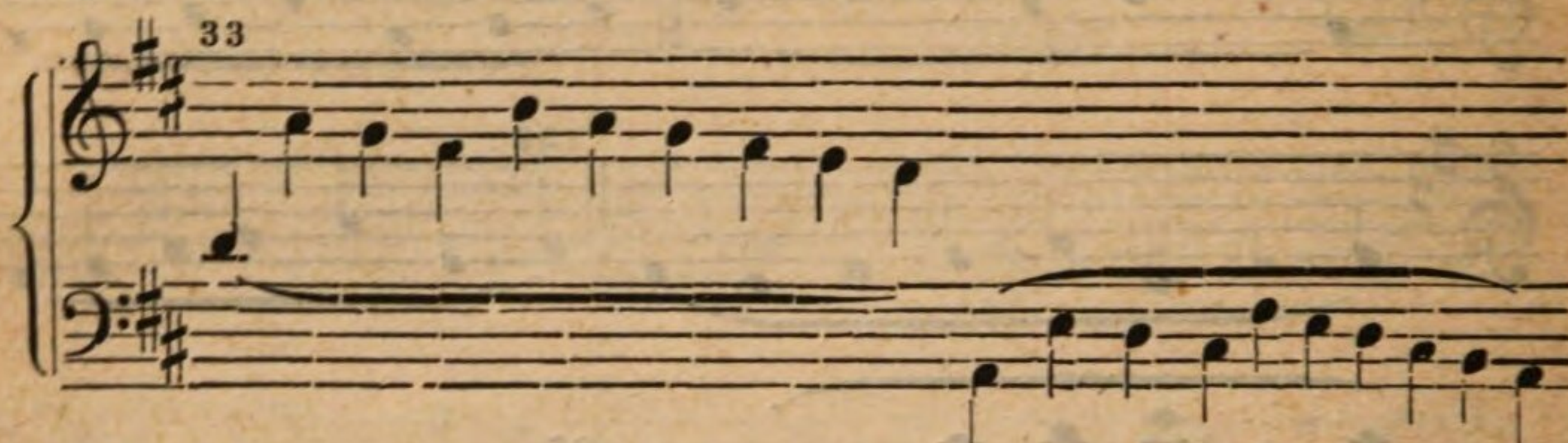
The exercise consists of seven numbered melodic progressions on a single staff. Progression 1: A four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4). Progression 2: A four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4). Progression 3: A four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4) followed by a four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4). Progression 4: A four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4) followed by a four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4). Progression 5: A four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4) followed by a four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4). Progression 6: A four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4) followed by a four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4). Progression 7: A four-note ascending scale (D4, E4, F#4, G4) followed by a four-note descending scale (G4, F#4, E4, D4).







Zum Schluss noch einige Fortschreitungen des ganzen ursprünglichen Führers:





§. 51.

Der Schüler wird nun in ähnlicher Weise aus einem, von ihm selbst erfundenen Führer sämtliche thematische Tonbilder zusammenstellen und demnächst sich auch in der Bildung gefälliger Fortschreitungen üben. Diese Uebungen sind höchst anziehend und lehrreich. In dem geringfügigsten Stoff enthüllen sie uns nicht selten eine kaum geahnte Fülle von Keimen zu neuen Melodien und lassen uns fortgesetzt weitere, staunende Blicke thun in die Unermesslichkeit des musikalischen Stoffes. Welcher Schüler könnte hier nun noch über Mangel an sogenannten musikalischen Ideen klagen. Mehr als Eine Wünschelrute öffnet ihm schon jetzt die Zugänge zu so vielen glänzenden Schätzen, dass mit vollen Händen nur genommen werden kann. Aber freilich! er kann unter den tausend Möglichkeiten und auf den tausend Wegen keine Wahl treffen und keinen Schritt thun, wo es nicht von ihm selbst abhängt, ob er jedes Mal das Gute und das Beste gewählt hat. Daher ist denn auch trotz aller Enthüllungen in dem musikalischen Schaffen die wahre Kunst bis in alle Ewigkeit vor jedem Mechanismus hinreichend geschützt und Niemand vermag zu componiren, sei es auch,

dass ihm die geheimen Mittel aller Meister zu Gebote stehen, ohne gerade seine eigene geistige Begabung seinem Werke einzuprägen.

§. 52.

Um nun wieder auf die Fortschreitungen zurückzukommen, so geschieht ihre Verwendung im Allgemeinen in doppelter Weise. Die Fortschreitung wird nämlich entweder kenntlich erhalten — durch gleiche Stellung im Takte, gleiche Figurirung u. s. w. —, wie z. B. unter No. 260 dort in der Gesangsgruppe der Beethoven'schen Sonate; oder sie wird gar nicht als solche, oder kaum erkannt — eben durch andere Stellung im Takte, andere Figurirung u. s. w. Ich rathe nun auch noch dem Schüler, zu einer Reihe von kleineren und grösseren Sätzen eine Zeitlang nur Fortschreitungen zu verwenden, um die Vortheile, die sie allenthalben bieten, selbst recht würdigen zu lernen.

§. 53.

Nun will ich hier noch darauf aufmerksam machen, dass die Tonbilder auch in Bezug auf Fortschreitungen vieldeutig sind. Es gibt keine Composition, in der man nicht Tonbilder als Fortschreitungen auffassen kann. Ein reiches Beispiel liefert der Führer von Mozart unter Nr. 61. Möglich, dass Einer dort folgende Fortschreitungen annimmt:

329.



Ein Anderer sieht nur diese und zwar in abweichender Auffassung:

Und nun noch: Haben sich in No. 61 diese Töne zufällig zu scheinbaren Fortschreitungen gestaltet, oder hat Mozart sie wissentlich als solche gesetzt?:

334.

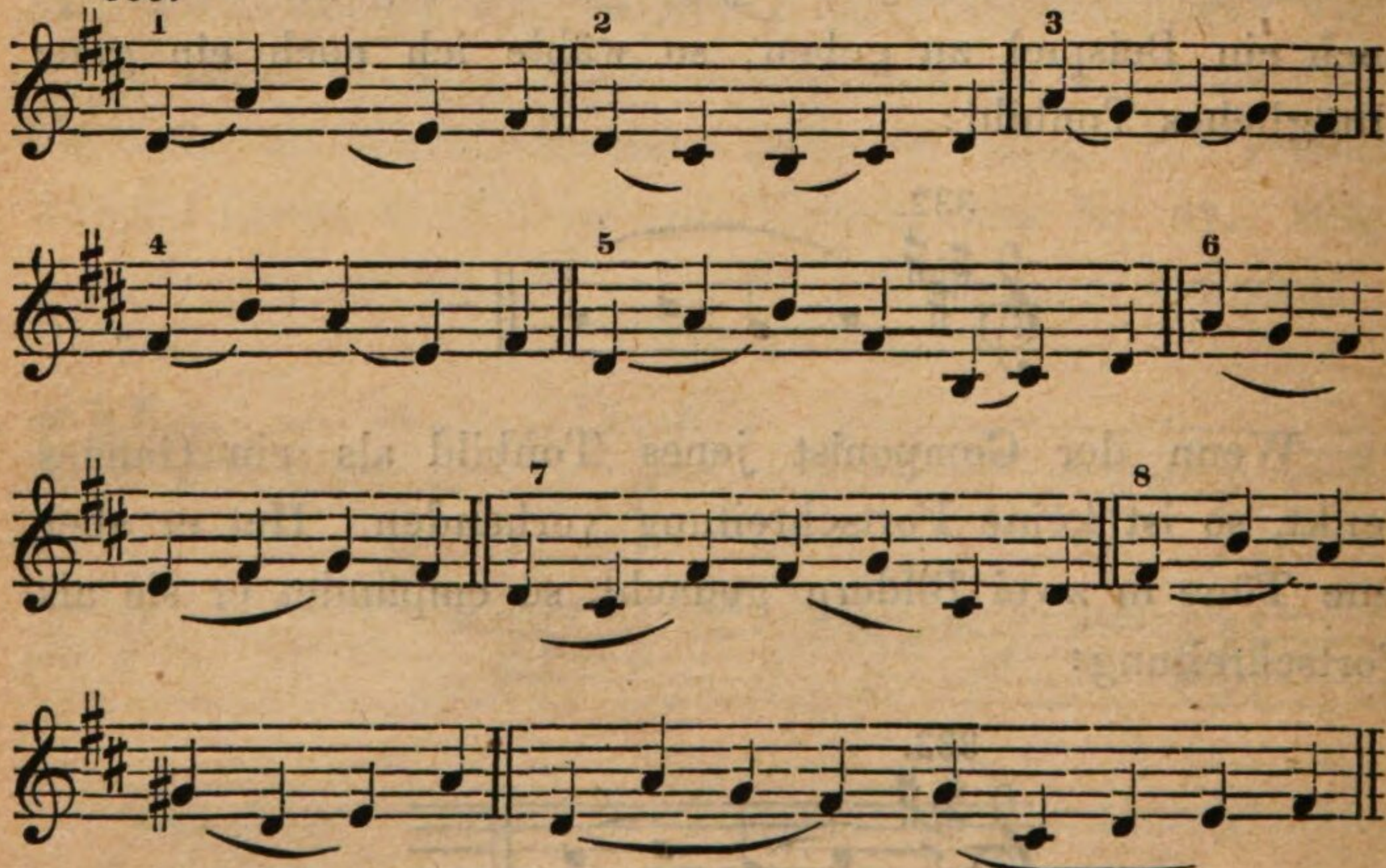


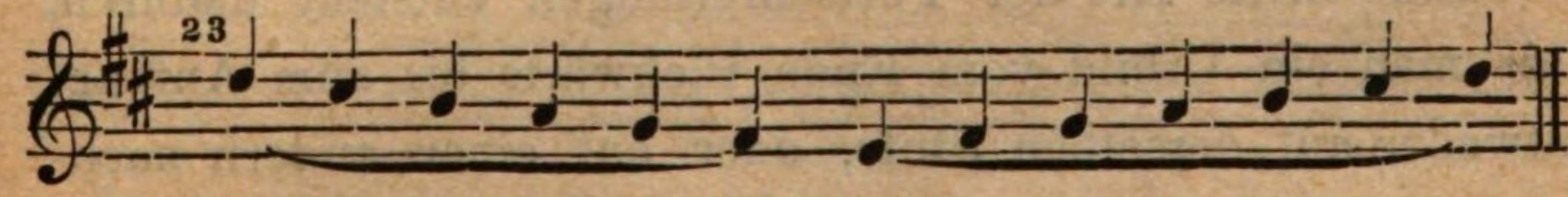
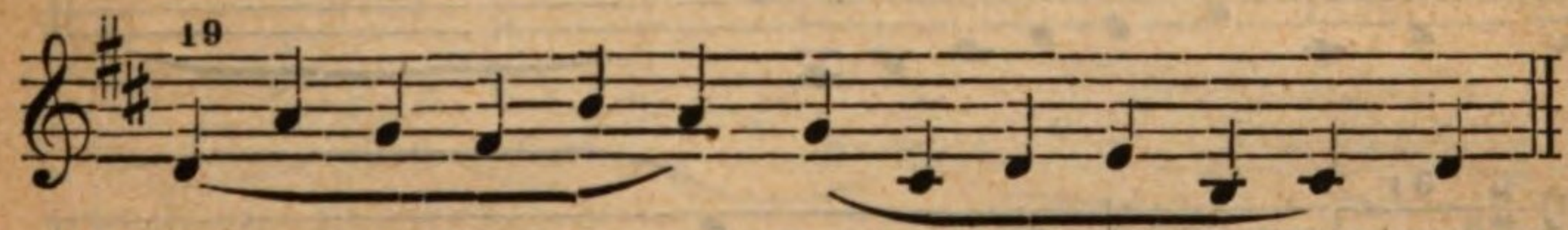
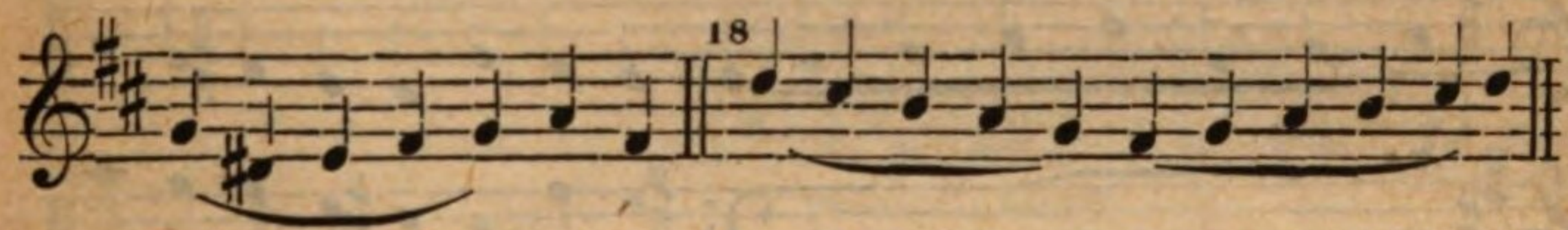
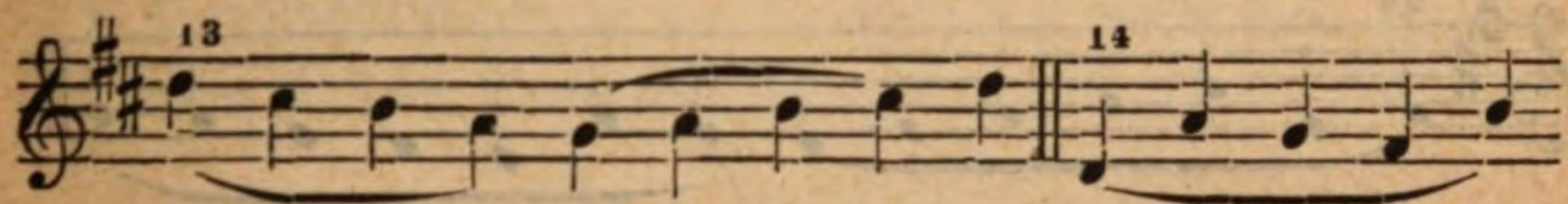
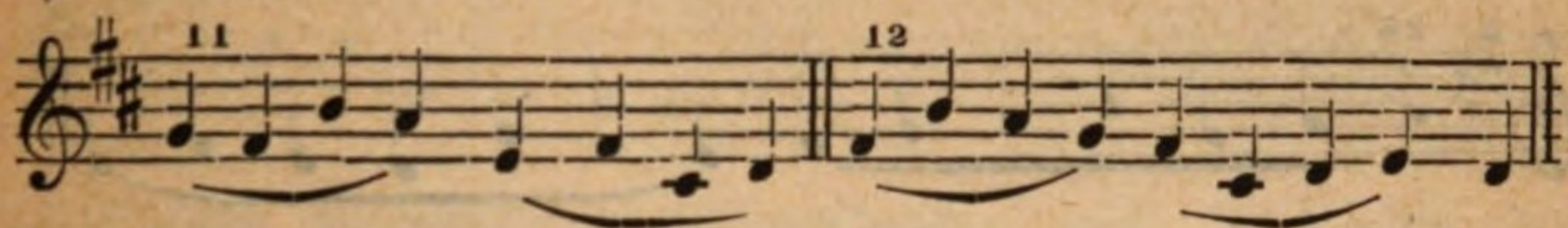
Es liegt aber in dieser, wie in so vielen andern musikalischen Vieldeutigkeiten mit Nichten ein zu beklagender Mangel, sondern ein erfreulicher Vorzug.

§. 54.

Noch ist das Kapitel von den melodischen Fortschreitungen nicht erschöpft. Ein neues unermessliches Feld von melodischen Gestaltungen wird uns erschlossen, wenn wir die Fortschreitungen in der Verkehrung hinzunehmen, d. h. wenn wir jeden Schritt und jeden Sprung in dem Urbilde mehr oder minder treu zu einer Fortschreitung umkehren. Einige Beispiele, worin ich absichtlich nur Urbilder aus No. 328 benutze:

335.





24

25

26

27

28

29

30

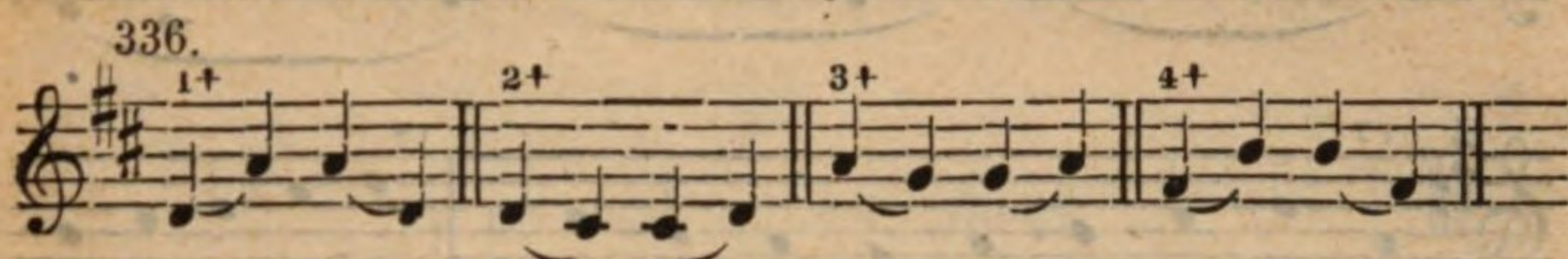
31

32

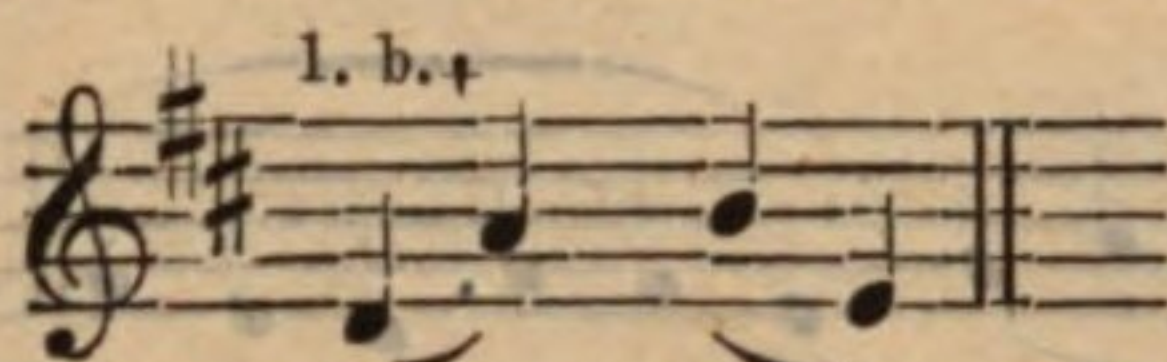
§. 55.

Eine dritte Art der Fortschreitungen entsteht dadurch, dass man ein Urbild vom Ende rückwärts bis zum Anfang, entweder auf derselben Stufe, oder auf einer andern nach-

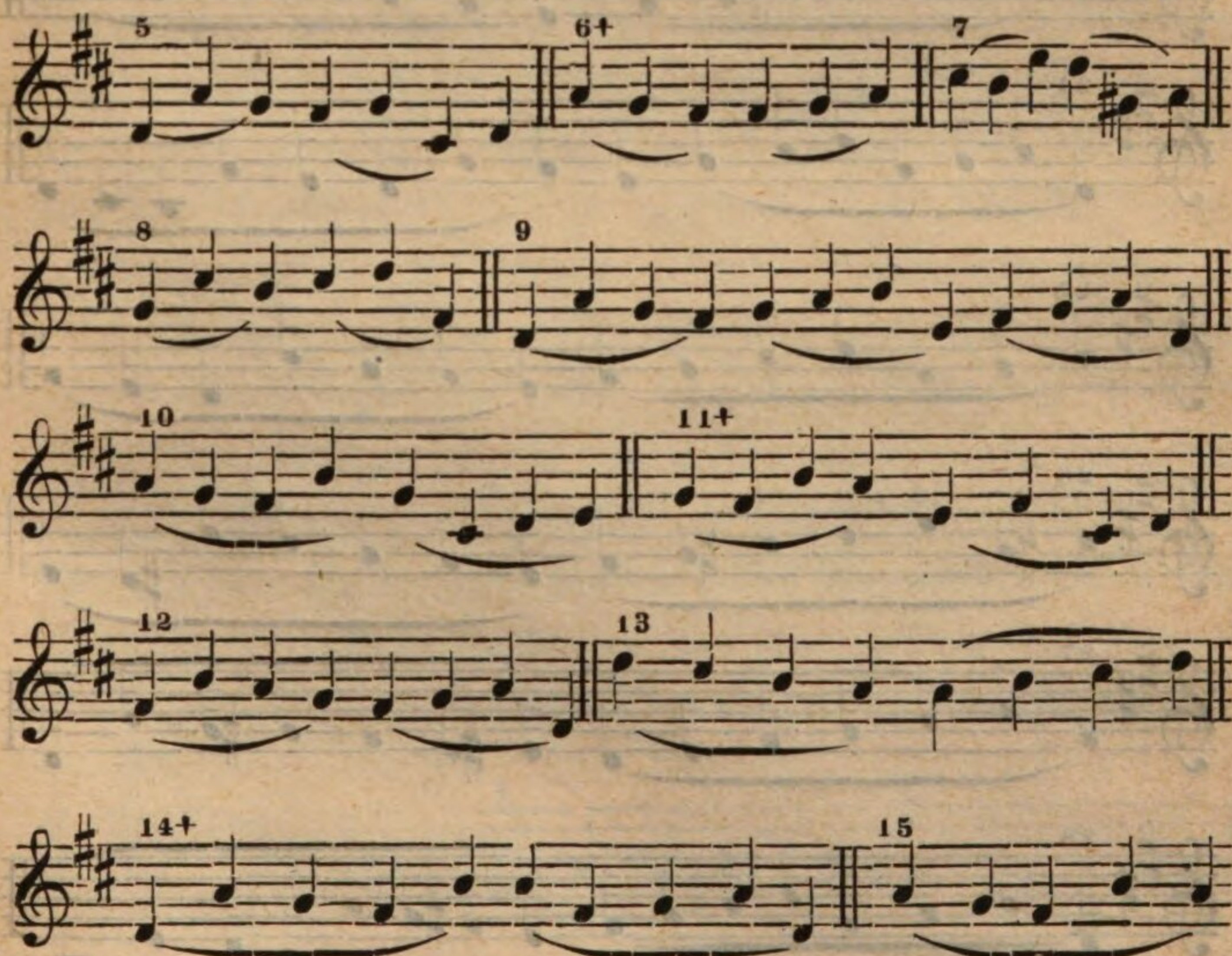
bildet. Wir nennen sie rückläufige Fortschreitungen — Krebse. Beispiele:



Jene aufgeführten unterscheiden sich in Nichts von den Fortschreitungen in der Verkehrung, wenn man sie auch auf einer andern Stufe anschliesst; z. B.



Man wird bald finden, dass dies dann der Fall ist, wenn das Urbild nur aus 2 Tönen besteht und auch dann in einigen Fällen, wenn der Schluss des Urbildes dem Anfange in dem Tonschritte ähnlich ist. Sie sind hier mit einem † bezeichnet.



Handwritten musical score on page 194, featuring ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes treble and bass clefs, various note values, and slurs. Measure numbers 16 through 28 are indicated at the start of each staff.

Staff 1: Treble clef, G major. Measures 16-17. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 16-17.

Staff 2: Treble clef, G major. Measures 18-19. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 18-19.

Staff 3: Bass clef, G major. Measures 20-21. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Slur over measures 20-21.

Staff 4: Treble clef, G major. Measures 22-23. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 22-23.

Staff 5: Treble clef, G major. Measures 24-25. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 24-25.

Staff 6: Treble clef, G major. Measures 26-27. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 26-27.

Staff 7: Treble clef, G major. Measures 28-29. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 28-29.

Staff 8: Treble clef, G major. Measures 30-31. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 30-31.

Staff 9: Treble clef, G major. Measures 32-33. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 32-33.

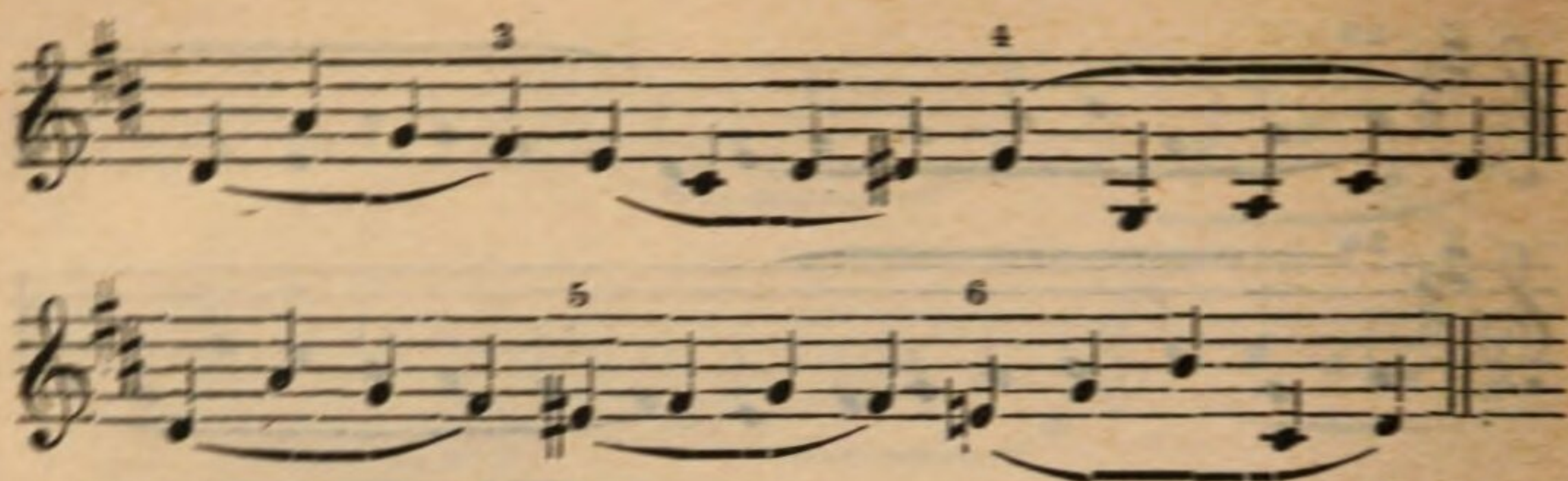
Staff 10: Treble clef, G major. Measures 34-35. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Slur over measures 34-35.



§. 56.

In Bezug auf die verschiedenen Arten von Fortschreitungen gibt es schliesslich auch noch solche in der Verengerung und in der Erweiterung, die dadurch entstehen, dass man die Tonschritte des Urbildes in den Abbildern eben verengert, oder erweitert. Diese Abweichung vom Urbilde wird gelegentlich bei allen Fortschreitungen des Wohlklangs wegen, oder aus anderen Gründen angewandt, oder sie werden durchgehends und absichtlich gebraucht und sie können dann dabei so sehr ihre Aehnlichkeit mit dem Urbilde verlieren, dass man sie kaum noch als Fortschreitungen erkennt. Aber für den Componisten behalten sie immer Werth und zeigen namentlich, dass man sich bei keiner Fortschreitung an das Muster sklavisch zu binden hat. Da in den vorliegenden Beispielen schon beiläufig häufig von Verengungen und Erweiterungen Gebrauch gemacht wurde, so genügen hier einige wenige Beispiele:





Nr. 1 ist eine verengte Fortschreitung.

- 2 - - erweiterte -

- 3 - - verengte -

in der Verkehrung.

Nr. 4 ist eine erweiterte Fortschreitung

in der Verkehrung.

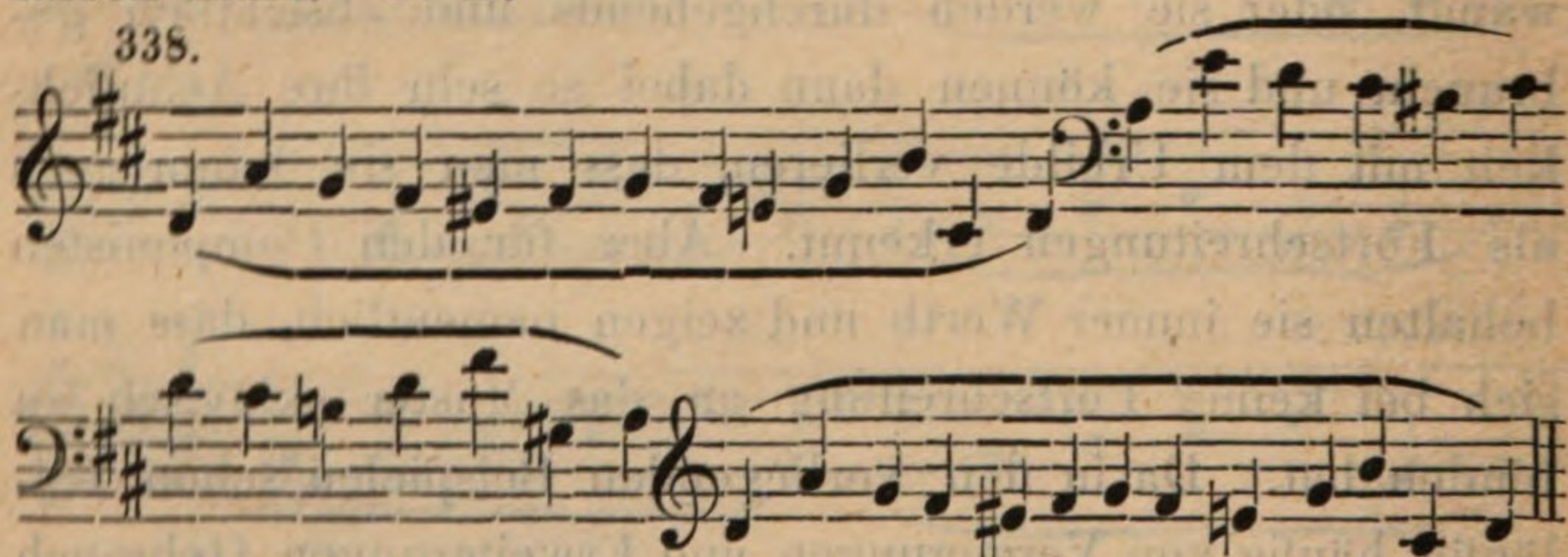
Nr. 5 ist ein verengter Krebs.

- 6 - - erweiterter -

§. 57.

Wenn man Wesen und Zweck der Fortschreitungen verstanden hat, so versteht es sich von selbst, dass man jede Gesamtfortschreitung wieder als Urbild ansehen und dessen Nachahmung wieder in verschiedener Weise folgen lassen kann. Z. B.

338.



§. 58.

Nach alle Dem empfehle ich nochmals nachdrücklich die Uebung in allen Arten von Fortschreitungen. Kaum gibt es irgend ein anderes musikalisches Gebiet, das so sehr den tonischen Sinn schärft, eine so reiche, staunenswerthe

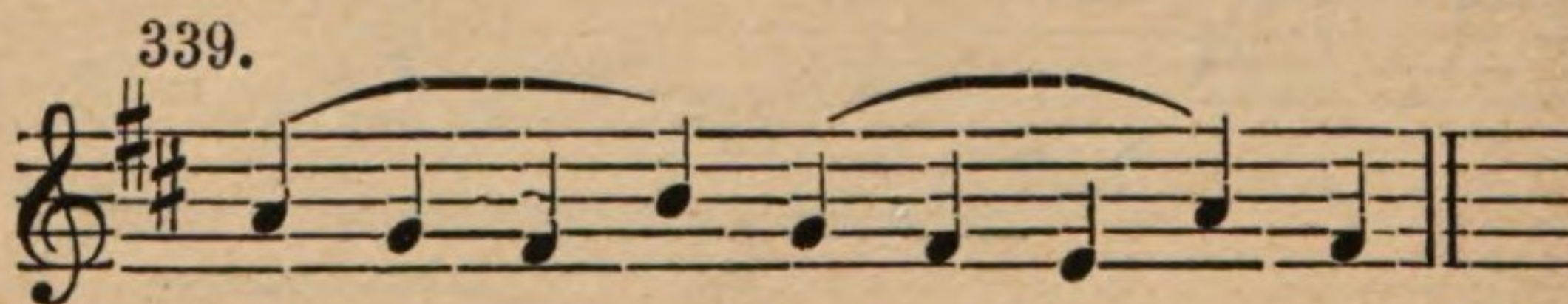
Fundgrube neuer Zusammenstellungen und darum so anziehend und lehrreich ist. Nebenbei lehren uns die Fortschreitungen noch, dass wir auch auf dem Gebiete der Composition den speculativen Köpfen manches Gute verdanken. Denn das ist sicher, dass aus den gewöhnlichen Fortschreitungen alle übrigen künstlichen als Verstandeserzeugnisse — nicht als Eingebungen des Gefühls — hervorgegangen sind. Und doch leisten diese und viele andere Erzeugnisse der altniederländischen Schule auch den begabtesten Meistern sehr wesentliche Dienste. Darum hat Jeder volle Freiheit, zur Gewinnung guten musikalischen Stoffes auch solche Mittel anzuwenden, die vielleicht bisher von Andern noch nicht gekannt sind. Ja, die alten Meister rühmten sich nicht selten, vor allen Andern im Besitze gewisser Geheimnisse zu sein, woran wir — in Hinblick auf das wunderbare Reich der Töne — zu zweifeln nicht den geringsten Grund haben. Im Gegentheil, es wäre merkwürdig, wenn das nicht der Fall wäre und nicht jeder Künstler bei seinem Schaffen noch Etwas für sich behielte. Ich habe gehört, dass selbst die Zuschneider ihre besondere Kunst gerne in einem Nebenzimmer vor ihren Mitgesellen verdecken.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Einfluss der Taktordnung auf die Fortschreitungen.

§. 59.

Als der Schüler die aufgeführten mancherlei Fortschreitungen spielte, muss er eine Beobachtung gemacht haben, von dem hier die Rede sein soll. Es ist die höchst lehrreiche Beobachtung, dass unser musikalisches Gefühl uns fast zwingt, jede Fortschreitung mit denselben Accenten zu spielen, die wir vorher dem Urbilde gegeben haben, so, z. B., dass wenn die erste Note des Urbildes als eine schwere gespielt wird, auch die erste Note der Fortschreitung eine gleiche Betonung erhält u. s. w. Nehmen wir die folgende Fortschreitung:



so sind wir geneigt, eine der folgenden Taktordnungen zu wählen, um die Fortschreitung als solche hörbar zu machen:



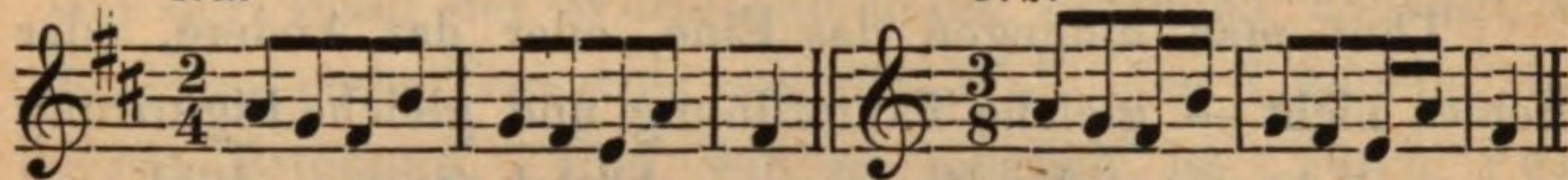


Kommt dann noch die gleiche Bewegung, die gleiche Figurirung hinzu, so ist Bild und Abbild nicht mehr zu verkennen. Z. B.

341.

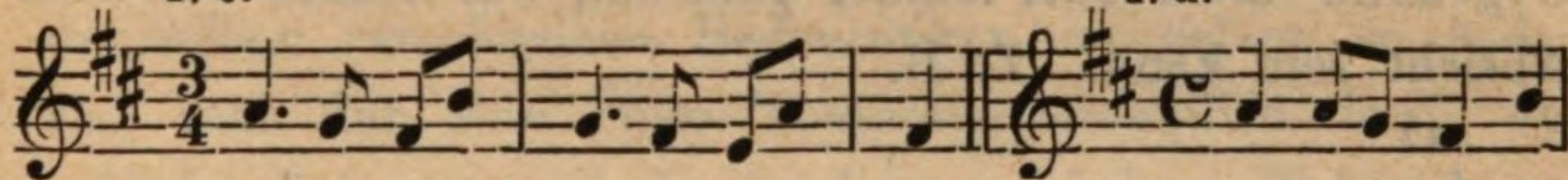
1. a.

1. b.

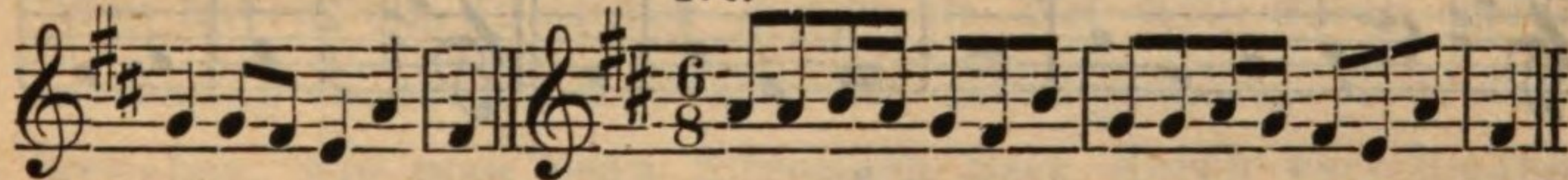


1. c.

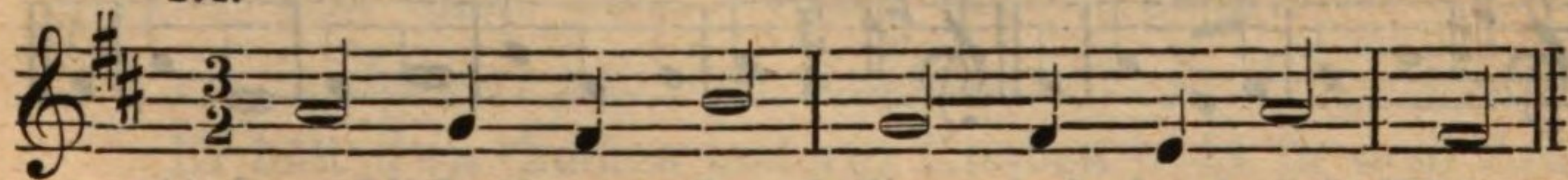
1. d.



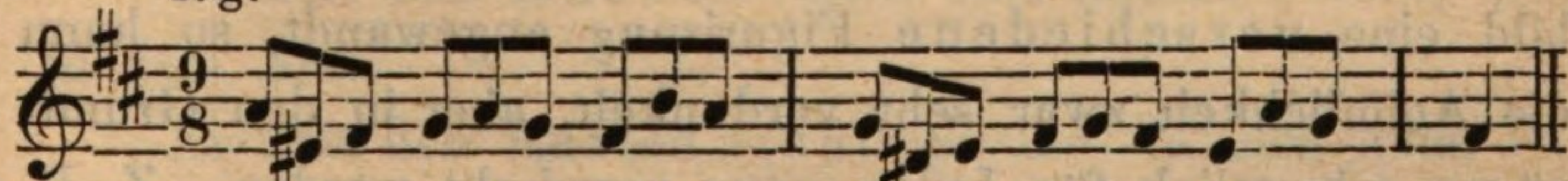
1. e.



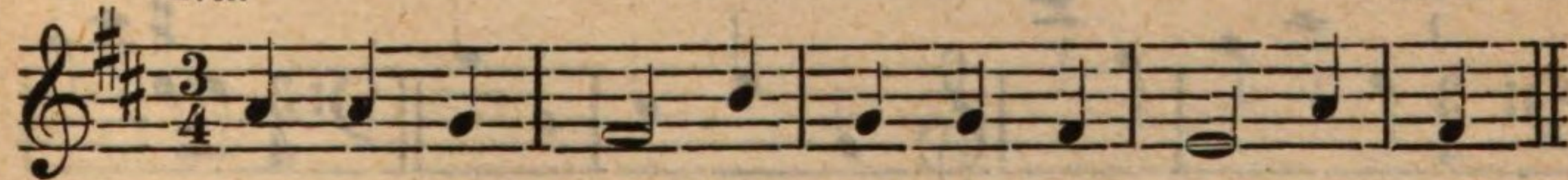
1. f.



1. g.

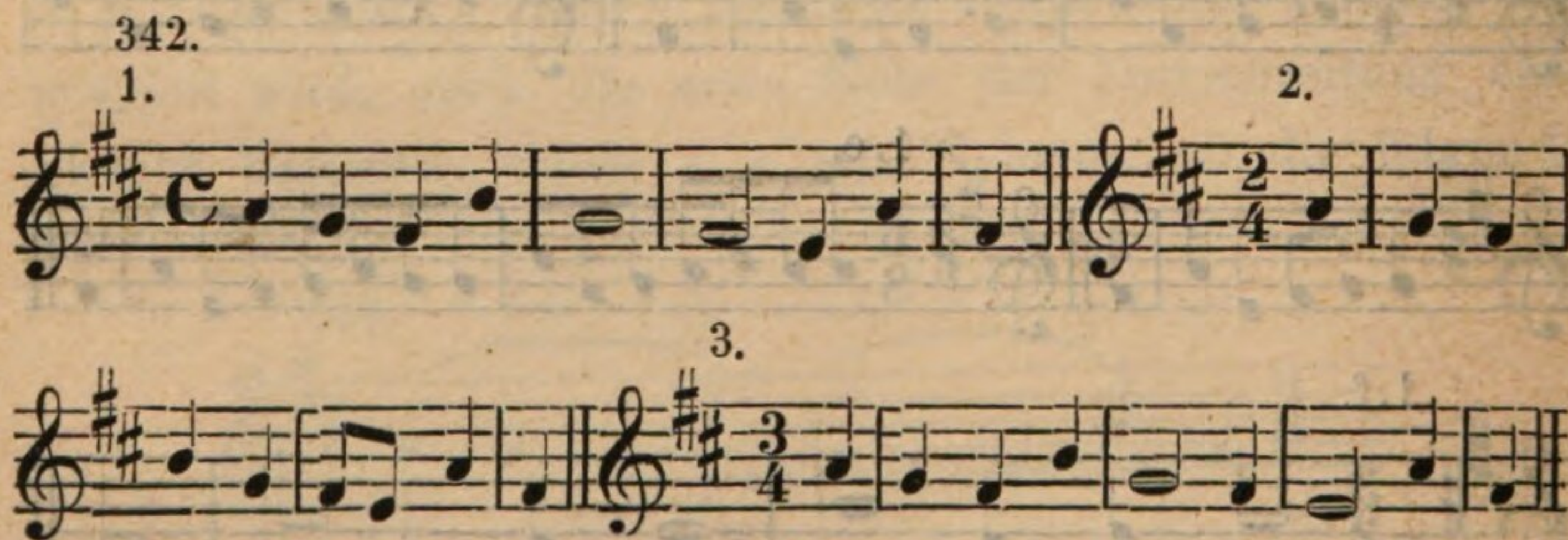


2. a.

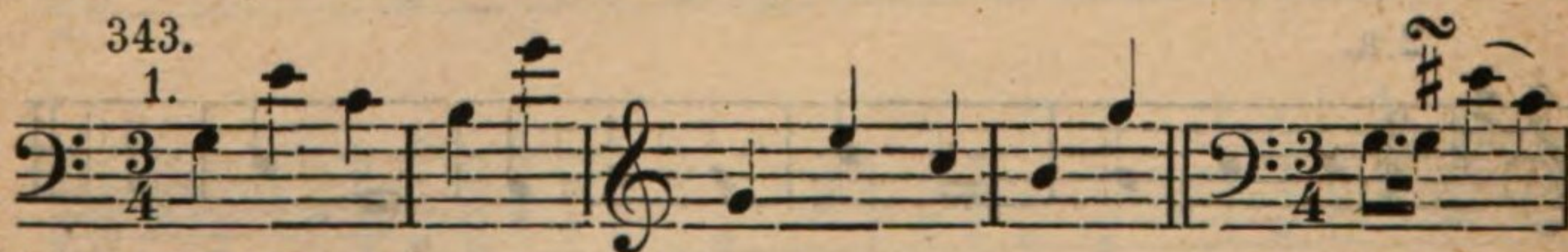




Thut man hingegen das Eine, oder das Andere, oder Beides nicht — gleiche Taktordnung und gleiche Figurirung —, so hebt man die Zusammengehörigkeit von Bild und Gegenbild mehr oder minder ganz auf, was freilich zuweilen Absicht sein kann. Z. B.



Wird bei gleicher Taktordnung in Bild und Gegenbild eine verschiedene Figurirung angewandt, so kann die Aehnlichkeit zwar sehr verdunkelt, aber in den Grundzügen schwerlich für Jeden ganz verwischt werden. Z. B.





§. 60.

Aus dem Allen gewinnt der Schüler mehr und mehr die feste Ueberzeugung, dass der Kern jeder Composition neben der Wahl des melodischen Führers in dessen Takt-Ordnung — wodurch ja das Tongewicht und die gegenseitige Bedeutung der einzelnen Töne des Führers erst bestimmt wird — ich sage, dass der Kern jedes Tonstückes ausser dem Führer in der Taktordnung liegt.

Wie der Werth und der Sinn eines Redesatzes zunächst von der Wahl der Worte und deren Betonung abhängt, so der Sinn eines Tonsatzes von der Wahl der Tonbilder und deren Betonung. Und wie es möglich ist, durch verschiedene Betonung der Silben und Worte eines Satzes, demselben verschiedene Bedeutungen zu geben, so ändert sich auch der Sinn eines Tonsatzes wesentlich durch verschiedene Accente, d. h. durch verschiedene Taktordnung. Wir haben den gleichen Noten in Nr. 340 durch andere Betonung in ähnlicher Weise die mannigfachste Bedeutung gegeben, wie man etwa folgenden Satz durch verschiedene Accente dem Sinne nach vielfach ändern kann:

Er (nicht sie) hält den Knaben wohl in dem Arm.

Er hält den (keinen andern) Knaben wohl in dem Arm.

Er hält den Knaben (nicht eine andere Person) wohl in dem Arm.

Er hält den Knaben wohl (gesund) in dem Arm.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Wichtigkeit des melodischen Führers. Freiere Gestaltung der Tonbilder.

§. 61.

Es hat sich auf unserm Wege längst erwiesen und es muss besonders hervorgehoben werden, dass in jeder Composition der Führer an Wichtigkeit eine der ersten Stellen einnimmt und die Taktordnung gleich die zweite. So kommt denn Alles darauf an, wie wir Beides am freiesten schaffen, wie wir es uns möglich machen, unsere volle Aufmerksamkeit beiden Punkten nacheinander zuzuwenden, um das in seinen Grundzügen auszudrücken, was wir auszudrücken beabsichtigen.

Wir wollen doch in unsern Compositionen ein bestimmtes Gefühl — in seinen schärfsten Gegensätzen: höchsten Jubel oder tiefste Trauer — ausdrücken, wir wollen doch niemals auf's Gerathewohl nur so in den Tag hineincomponiren. Ist uns das durchaus gegenwärtig, was wir ausdrücken wollen, so wird sich auch gleich die passendste Tonart und wohl auch ein entsprechendes kürzeres oder längeres Tonbild finden. Dabei thut man ganz wohl, seine Stimmung in einer Wortphrase, oder einem Satze auszudrücken — wenn man nicht sogar nach freier Wahl davon ausgeht — und unter der Leitung eines solchen Wortführers seine Tonbilder zu erfinden. Je nachdem ich im Geiste etwa in der Stimmung der Worte: Tanzet und springet! — oder: Lass

mich trauern, lass mich klagen! componire, werden doch sehr verschiedene Tonbilder sich gleichsam ungesucht einstellen. Der Name: Lieder ohne Worte, hat in dieser Hinsicht einen tiefen Sinn. Jede Composition sollte gewissermassen ein Lied ohne Worte sein, ein Tonsatz, dessen Text der Componist uns verschweigt. Beethoven hat mitgetheilt, dass „So pocht das Schicksal an die Pforte“ das Objekt eines seiner Tongemälde gewesen ist.

§. 62.

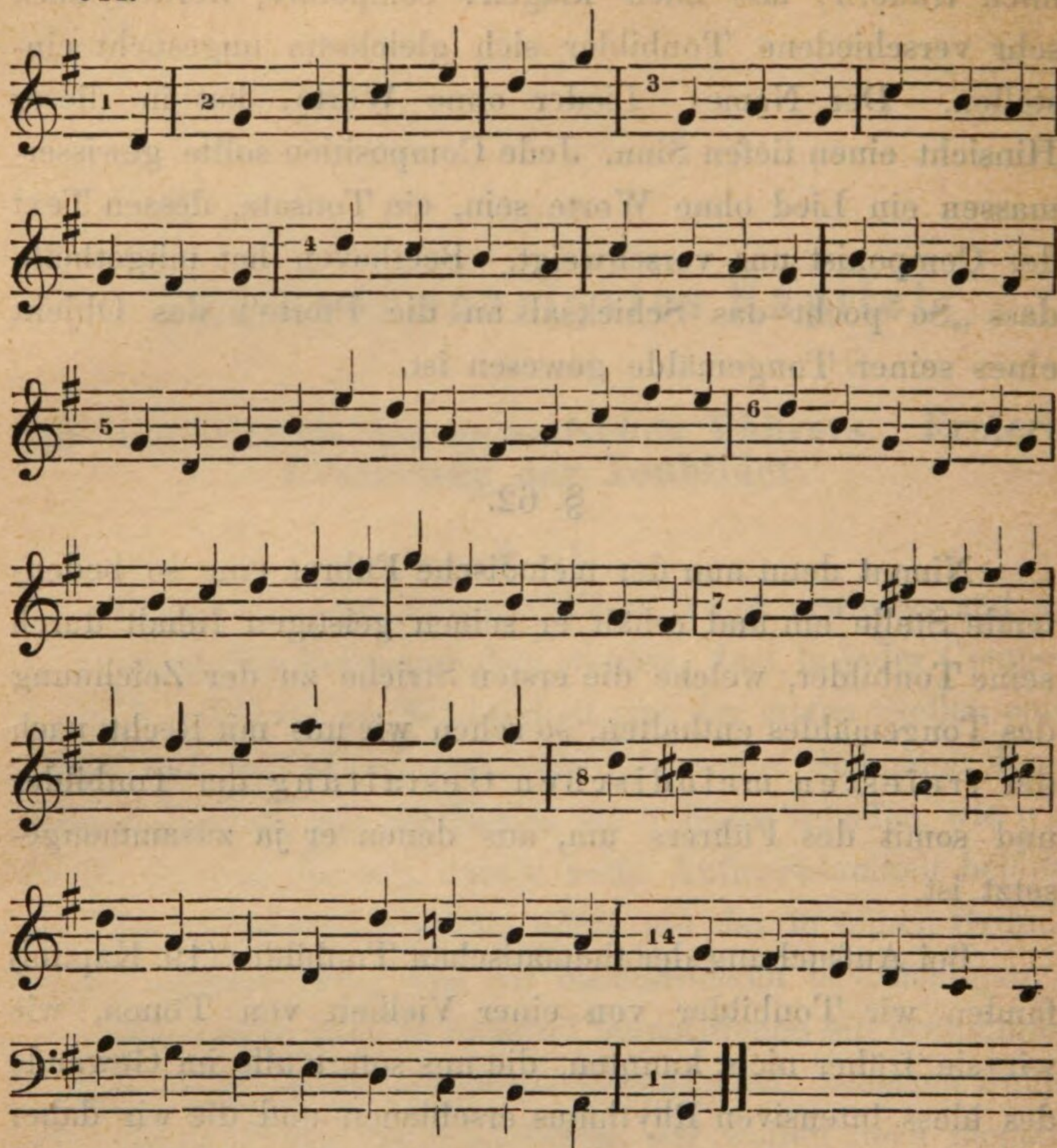
Nimmt denn nun der melodische Führer eine so bedeutende Stelle ein und erhält er seinen geistigen Inhalt durch seine Tonbilder, welche die ersten Striche zu der Zeichnung des Tongemäldes enthalten, so sehen wir uns mit Recht nach der freiesten melodischen Gestaltung der Tonbilder und somit des Führers um, aus denen er ja zusammengesetzt ist.

Bei Aufsuchung der thematischen Tonbilder (19. Kapitel) fanden wir Tonbilder von einer Vielheit von Tönen, wie wir sie früher nicht kannten, die uns sofort alle im Gewande des bloss intensiven Rhythmus erschienen und die wir daher so aufzeichnen konnten, wie wir alle Tonbilder niederschreiben, mögen wir sie nun rhythmisch so, oder so erfunden haben.

Wie, wenn es möglich wäre, alle unsere Tonbilder, auch die von grösserer Ausdehnung unabhängig von irgend einem Taktmaass, sofort und unmittelbar lediglich im intensiven Rhythmus zu erfinden, damit sie einer Entkleidung des extensiven Rhythmus niemals bedürfen?

Ehe wir die Frage beantworten, spiele man im Zusammenhange folgende Reihe von Tonbildern:

344.

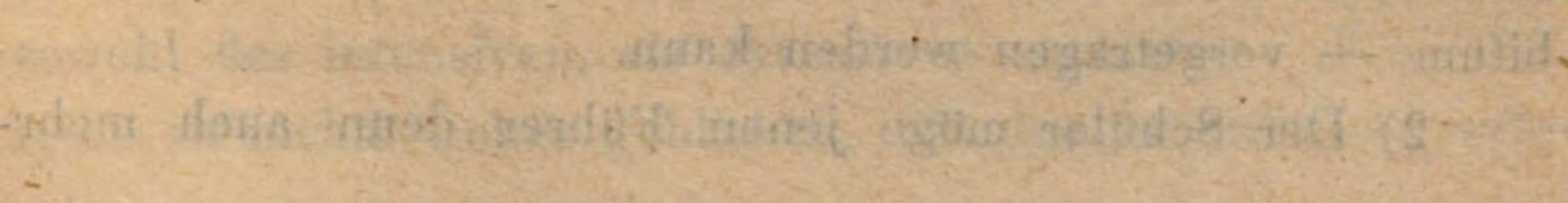
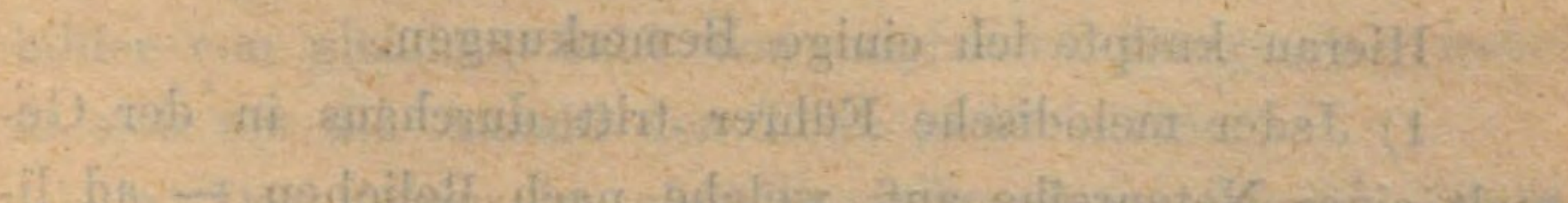
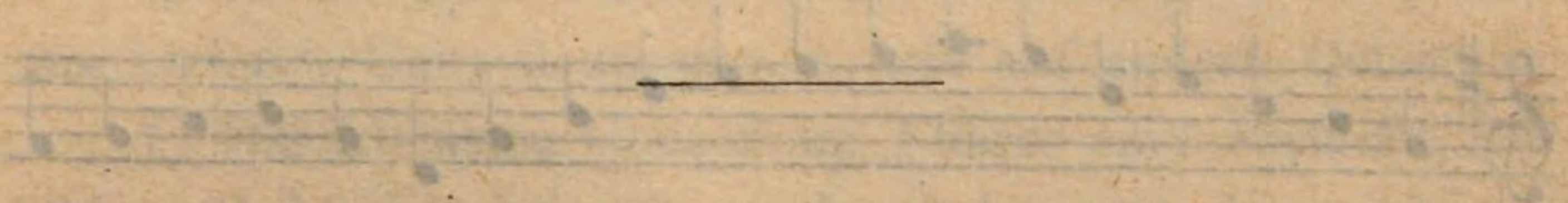
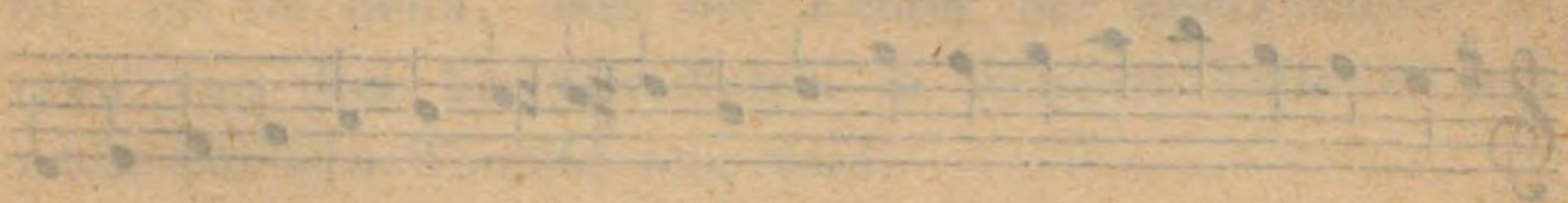


Jene Tonreihe hat nur annähernd intensiven Rhythmus und wenn wir beim Spielen derselben auch einen rhythmischen Mangel fühlen, so hat sie doch für unser Gefühl wenigstens nichts Unschönes und Widernatürliches. Dagegen wird uns die Auffassung des rein tonischen Inhaltes durch die Abwesenheit des extensiven Rhythmus um so leichter. Jene Tonreihe — sie kann ein melodischer Führer sein — zeigt 21 Tonbilder der Reihe nach von einem Ton bis zu acht Tönen und schliesslich noch ein Tonbild von vierzehn Tönen und ein Schlusstonbild von einem Ton. Sämmtliche

Tonbilder sind erfunden ohne Taktmaass und nur in Rücksicht auf ihren tonischen Ausdruck. Dennoch kann, wer da will, eine Anwendung verschiedener Taktarten, ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ Takt u. s. w.) im intensiven Rhythmus annehmen, was um so zulässiger wäre, als gemischte Taktarten selbst im extensiven Rhythmus in Tonstücken angewendet werden.

Genug, Tonbilder von beliebiger Länge ohne jeden extensiven Rhythmus haben demnach volle Berechtigung, und ich darf annehmen, dass dem Schüler die Erfindung solcher Tonbilder nicht nur wohl gelingen wird, sondern auch, dass er schon selbst den extensiven Rhythmus und die Beschränkung auf den $\frac{2}{4}$ Takt längst als eine Fessel, wenigstens als etwas Ueberflüssiges empfunden hat.

Nunmehr steht es uns also frei — um hier bis an die äusserste Gränze zu gehen — unter den vieltonigen Bildern sich etwa die ganze chromatische Tonreihe des ganzen Klaviers auf- und abwärts in einem Schlage, frei von allem Rhythmus und mithin lediglich als Tonbild zu denken.



Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Weitere Bemerkungen in Bezug auf den melodischen Führer. Uebung im Bilden desselben.

§. 63.

Es folgt hier ein melodischer Führer ohne jede Bezeichnung seiner Tonbilder und ohne jede Theilung desselben in die, aus ihm zu bildenden Satzrhythmen:

345. Melodischer Führer (ad libitum).



Hieran knüpfe ich einige Bemerkungen.

1) Jeder melodische Führer tritt durchaus in der Gestalt einer Notenreihe auf, welche nach Belieben — ad libitum — vorgetragen werden kann.

2) Der Schüler möge jenen Führer denn auch mehr-

mals in verschiedener Weise zu Gehör bringen, bald mit, bald ohne Begleitung und zwar ganz oder stellenweise, einmal im ruhigsten, andermal im bewegtesten Tempo und den verschiedenen Mittelstufen, bald mit diesen, bald mit jenen Ruhepunkten, bald in diesem, bald in jenem Takt, bald ohne bestimmten Takt.

3) Niemand zerbreche sich nur den Kopf mit der Frage, aus welchen Tonbildern jener Führer besteht. Das wäre eine unlösbare Preisfrage für sämtliche Professoren der Musik der ganzen Gelehrten-Republik.

4) Bei einem so langen Führer ist nur das gewiss, dass er nicht aus einem einzigen Tonbilde besteht, denn wer ist im Stande, eine so ausgedehnte Tonreihe in einem Schlage zu denken? Aus welchen und wie vielen, ist nur für den Autor kein Räthsel.

5) In einem fremden Tonstück lässt sich häufig wohl mit einiger Sicherheit der Führer herausfinden, niemals aber, ob und aus welchen Tonbildern derselbe zusammengesetzt ist. Es sei denn, dass der Führer der aller kürzeste ist, etwa von drei bis vier Noten, in welchem Falle er wohl meist nur ein Tonbild sein wird.

6) In der ganzen Musik setzen sich die grössern Ganzen aus kleinern Ganzen zusammen, wie auf andern Gebieten.

7) Die kleinsten Ganzen im Führer sind eben die Tonbilder. Sie können, wie wir gesehen haben, aus einem, oder aus mehreren Tönen bestehen, die aber, wie wir oben zu einem unterrichtlichen Zwecke gethan haben, vom Componisten niemals gezählt werden. Es bieten sich ihm bald Tonbilder von gleicher, bald von ungleicher Länge dar, wobei er sich um die Anzahl der Töne nicht kümmert.

8) Der Führer ist eine Tonreihe ohne jeden Rhythmus, sowohl des intensiven, als extensiven entkleidet. Der Tonreihe ist nichts weiter geblieben, als der tonische — melo-

dische — Inhalt. Die Noten des Führers verhalten sich vollständig neutral gegen jeden Rhythmus und gegen jede Verzierung, die man ihnen etwa geben will. Ja er verträgt es sogar, dass man später einige seiner Töne gar nicht gebraucht, oder andere zusetzt; er gestattet, dass einmal irgend ein Ton das schwerste Gewicht erhält und in demselben Takte mehrmals wiederholt wird, oder in langer Dauer mehrere Takte hindurch fortönt, während ein anderer, oder mehrere zu den kürzesten Vorschlagnoten herabsinken. Und zuletzt noch ist es dem Führer gleichgültig, ob er in dieser, oder jener Stimme seine Stelle findet, endlich ob er allein auftreten soll, unter- oder überbaut wird, oder auch Beides.

9) Da das Tonbild ein gleichartiger Theil des Führers, oder selbst ein kürzerer Führer ist, so gilt alles das auch vom Tonbild, was vom Führer gilt.

10) Also kennt auch das Tonbild als solches keine Art von Rhythmus. Sobald man ein Tonbild in irgend einem Rhythmus, in irgend einem Takte, also mit bestimmten Accenten spielt, dann hört es auf, ein eigentliches Tonbild zu sein.

11) Wenn wir bisher — und auch noch später — verlangten, dass der erste Ton der verbundenen Tonbilder den Accent erhalten sollte und wir damit die Tonbilder trennten und kenntlich machten, so gilt das nur für die Erfindung und wir folgen dabei einem, nicht abzuweisenden Zuge. Das Tonbild hat später auf keinem Punkte irgend eine Bevorzugung in der Betonung.

12) Wem der Rhythmus so sehr in Fleisch und Blut sitzt, dass er meint, er könne sich durchaus keine Tonreihe denken ohne irgend welchen Rhythmus, der mag seine Tonfolgen mit Rhythmus erfinden, aber um ein wirkliches Tonbild zu erhalten, das nicht bloss den ihm angeborenen Rhythmus, sondern jeden andern annehmen kann, muss er

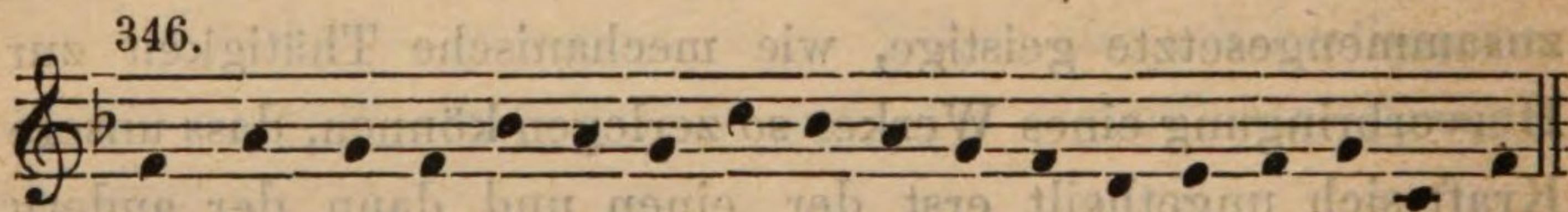
dasselbe hinterher alles Rhythmus entkleiden und in dieser Gestalt niederschreiben.

13) Den Schüler hat gewiss schon mehrmals die Frage beschäftigt, ob es nicht natürlicher und fördernder sei, ein Tonstück gleich von Takt zu Takt in ganzer Vollendung zu erfinden und aufzuschreiben. Hier die Antwort: Unnatürlich ist ein solcher Weg freilich niemals, und wenn uns zuweilen ganz gute Sätze eingegeben werden im ausgebildetsten Rhythmus, an denen wir nichts zu ändern, nichts zu streichen haben; so können uns solche Sätze nur ganz willkommen sein. Aber es ist durchaus davon abzurathen, in der Regel diesen Weg zu gehen, oder vielmehr abzuwarten, bis wir auf denselben hingezogen werden. Wir würden dann wohl meist brach liegen, oder uns auch in kurzer Zeit gänzlich aufreiben, abgesehen davon, dass viele Kunstformen bei jener Methode gar nicht anwendbar sind. Wir schaffen mehr und Gediegeneres, wenn wir eine sehr zusammengesetzte geistige, wie mechanische Thätigkeit zur Hervorbringung eines Werkes so zerlegen können, dass unsere Kraft sich ungetheilt erst der einen und dann der andern Seite des Werkes zuwenden kann. Nun ist aber in jedem Tonstücke von einiger Bedeutung das tonische Moment von der grössten Wichtigkeit und lässt eine Feststellung ohne Rücksicht auf die rhythmische Vollendung in den Hauptzügen so wohl zu, dass es dringend anzurathen ist, zuerst alle ungetheilte Aufmerksamkeit der wichtigsten Seite unseres Werkes zuzuwenden. Es ist damit, wie auf unzähligen andern Gebieten. Wenn z. B. ein Dichter zugleich ein Kalligraph wäre und wollte nicht nur ein Erzeugniss seiner innern dichterischen Begabung, sondern auch seiner äusserlichen Kunstfertigkeit in Anwendung der verschiedensten Schriftformen liefern; so wird er zunächst den Ideengang des Gedichtes aufzeichnen, dann den Inhalt in Verse und

Strophen bringen, aber diese nicht gleich im kalligraphischen Schmuck, sondern in den einfachsten, abgekürzten Schriftzügen und erst bei der letzten Niederschrift wird er ungetheilt dem äusseren Gewande, unbeschadet dem Inhalte, seine volle Hingebung widmen können. Und wie der Maler erst die Zeichnung entwirft und erst dann das Colorit hinzugefügt, so schafft der Componist auch zunächst die melodische Zeichnung und erst darnach die Harmonie und den rhythmischen Schmuck. Siehe auch Seite 218! —

14) Wenn, wie oben gesagt, der Componist in dem Führer die einzelnen Tonbilder, aus denen er zusammengesetzt ist, nicht bezeichnet; so wird er doch bei den melodischen Fortschreitungen davon eine Ausnahme machen, um sie später bei der Taktordnung, wenn er will, hervortreten zu lassen.

15) Man kann den Führer auch durch blosse Punkte bezeichnen. Z. B.

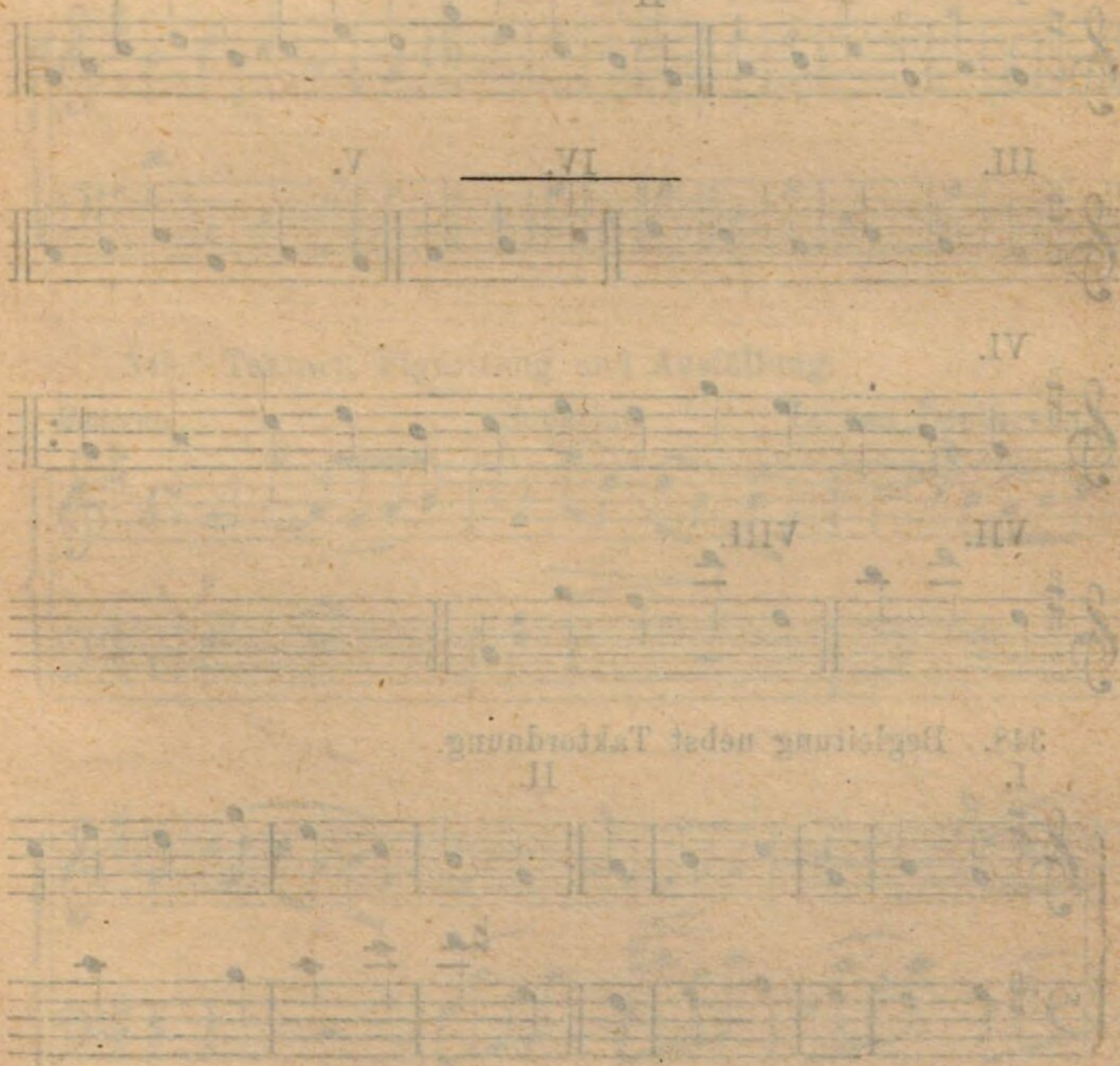


Jenachdem der Einzelne diese, oder jene Aeusserlichkeit bei Behandlung der einzelnen Skizzen vorzieht, wird er die eine oder die andere Notirung wählen. Die blossen Punkte bieten nicht selten besondere Vorthelle, besonders dadurch, dass sie beständig auch daran erinnern, wie die Stimmenlage des Führers eine unentschiedene ist, was besonders im polyphonen Satz förderlich sein kann. Doch solche Dinge kann Jeder nach seiner Individualität so, oder anders machen.

Nun mag sich der Schüler mit der Bildung recht vieler Führer mancherlei Art nach Inhalt und Form befassen. Diese Uebung hat jetzt vorwiegend nur technische Zwecke. Von dieser oder jener Anwendung der zu entwerfenden

Führer kann vorläufig ganz abgesehen werden. Immer aber mag man bei ihnen einen bestimmten Ausdruck beabsichtigen ohne dabei schon auf die verschiedenen Theile grösserer Sätze Rücksicht zu nehmen. Von der schon gewonnenen Erfahrung, mit wie kurzen Führern man ausreicht selbst zu weit ausgedehnten Compositionen, ist hier namentlich abzu- sehen und der Schüler mag auf dieser Stufe vor allen Dingen auch mehrere solcher längerer Führer entwerfen, welche verschiedene verwandte Tonarten in deutlicher Ausprägung durchlaufen.

Der vor den Augen des Schülers nun fortgesetzte Auf- bau noch mehrerer Tonstücke, wird die gewonnenen Ein- sichten befestigen und vertiefen und zu ähnlichen Bildungen mehr und mehr befähigen.



Vierundzwanzigstes Kapitel.

Aufbau des ersten Satzes einer Sonatine von Beethoven.

§. 64.

347. Melodischer Führer zu dem ersten Satz einer Sonatine.

Exercise 347 consists of eight measures of a melodic line in G major (one sharp). The notation is as follows:

- I.** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- II.** C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- III.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- IV.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- V.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- VI.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- VII.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- VIII.** B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

348. Begleitung nebst Taktordnung.

Exercise 348 shows the accompaniment for the previous exercise, with rhythmic markings (vertical lines) above the notes. The notation is as follows:

- I.** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- II.** C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).

III. IV.

III. IV.

V. VI.

V. VI.

VII. VIII.

VII. VIII.

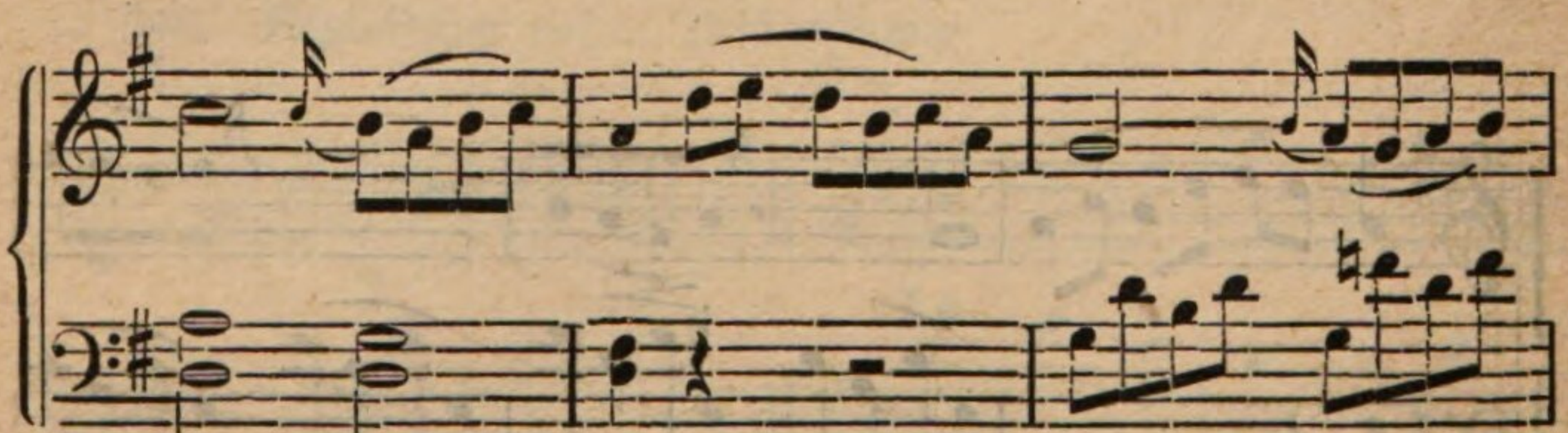
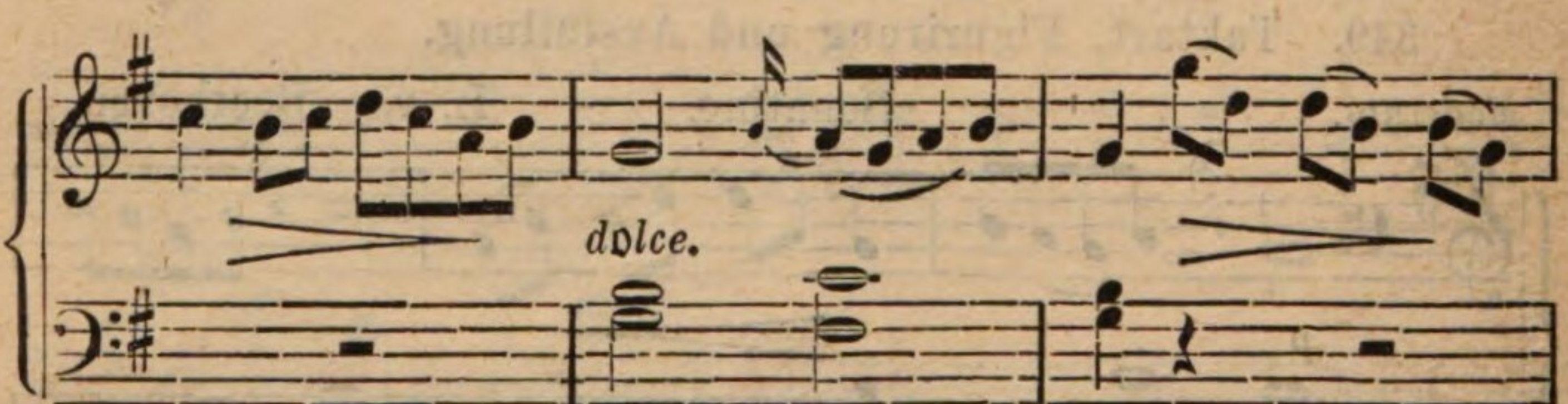
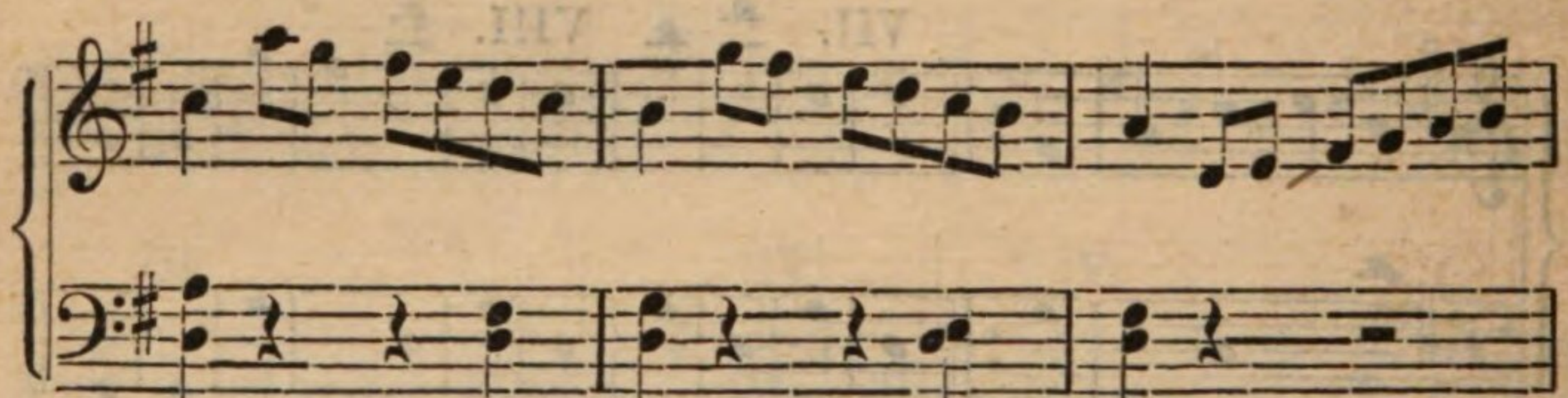
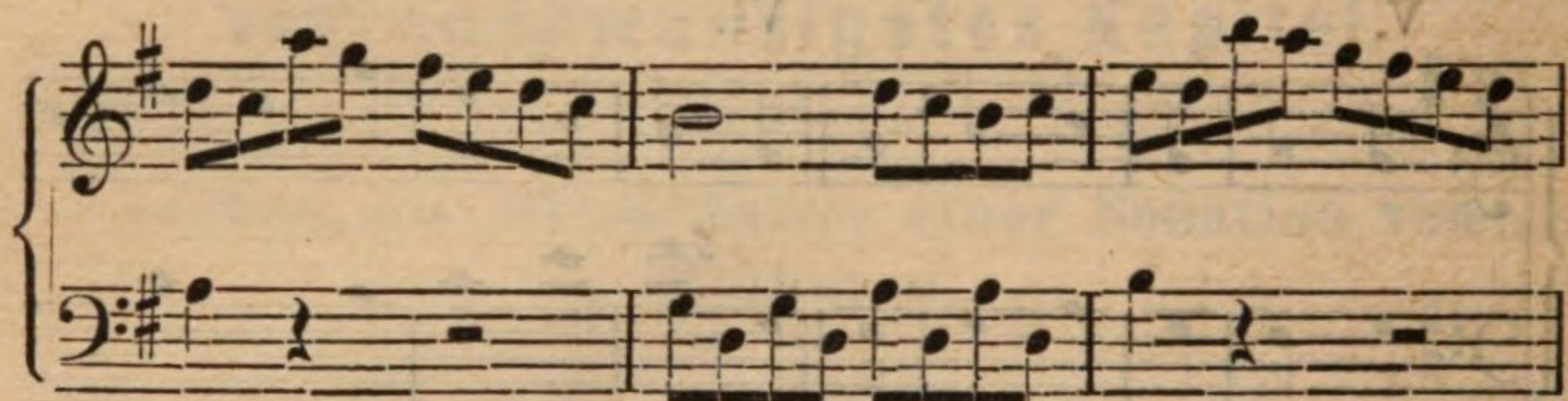
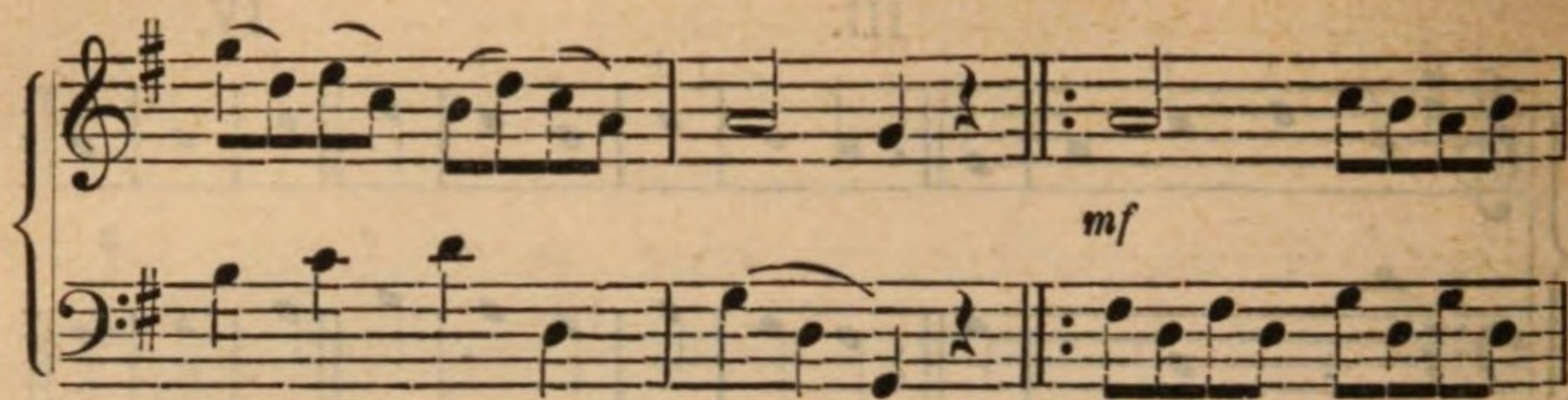
349. Taktart, Figurirung und Ausfüllung.

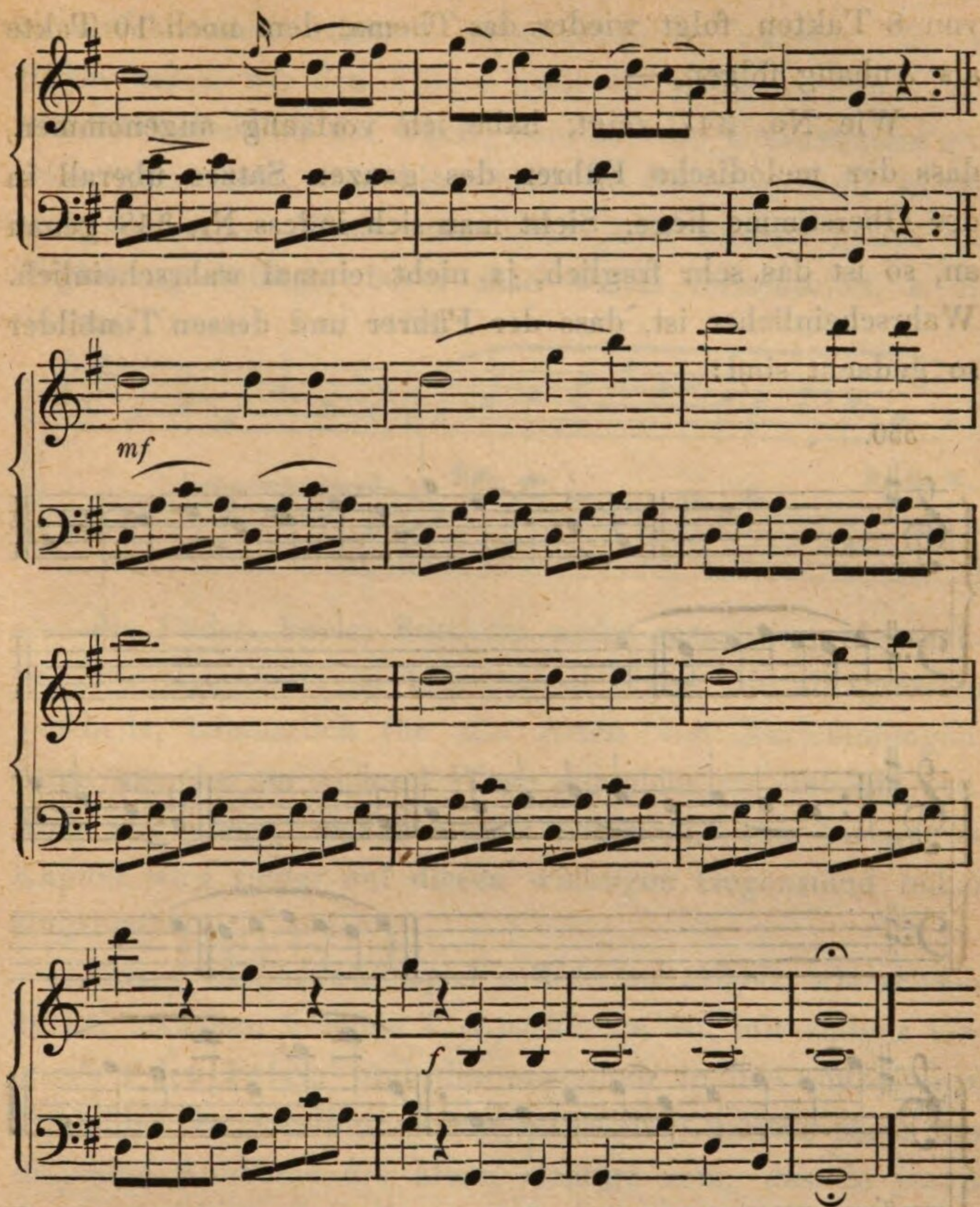
Moderato.

Sonatine.

L. van Beethoven.

p





Jenem Sonatensatz von 34 Takten folgt noch eine Romanze als zweiter Satz, als Schlusssatz. Man hat Sonaten von zwei, von drei und von vier Sätzen, je nachdem eine Empfindung mehr oder minder entwickelt wird. Da beide Sätze sich innerhalb eines sehr kleinen Rahmens bewegen, so bilden sie eine Sonatine. Dieser erste Satz hat weder eine Gesangs-, noch eine Modulations-Gruppe. Die ersten 8 Takte enthalten das Thema. Nach einem Zwischensatz

von 8 Takten folgt wieder das Thema, dem noch 10 Takte als Anhang folgen. —

Wie No. 347 zeigt, habe ich vorläufig angenommen, dass der melodische Führer des ganzen Satzes überall in der Oberstimme liege. Sieht man sich indess Nr. 348 genau an, so ist das sehr fraglich, ja nicht einmal wahrscheinlich. Wahrscheinlicher ist, dass der Führer und dessen Tonbilder so gedacht sind:

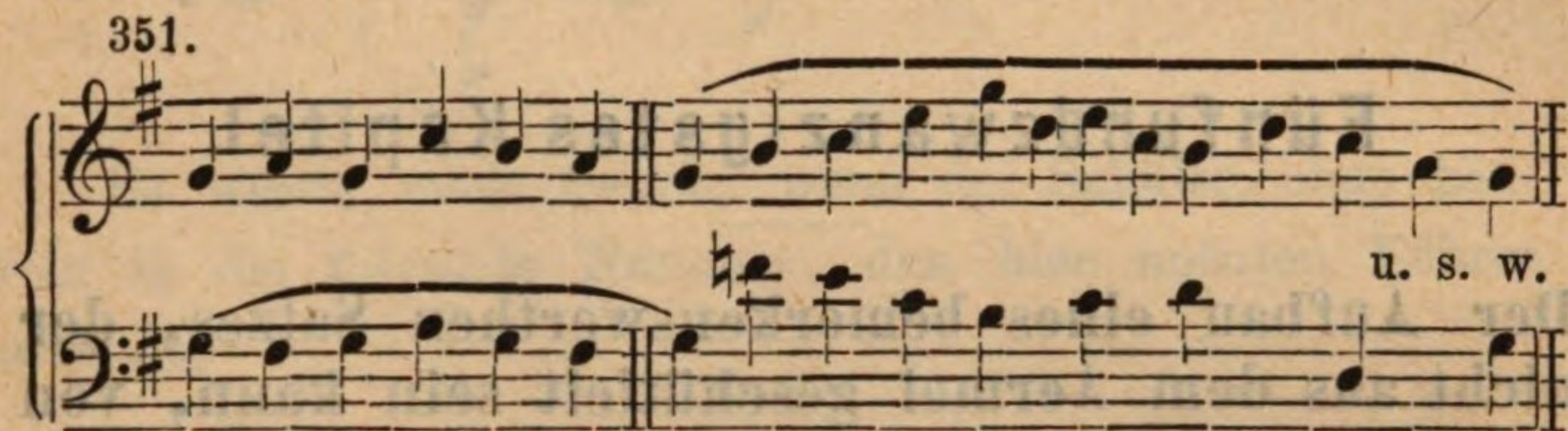
350.



Dabei können die Tonbilder in der Oberstimme ungezwungen als Fortschreitungen in der bezeichneten Weise gedacht sein.

Ich habe jenes Beispiel benutzt, um den Schüler schon hier beiläufig auf diese durchaus nicht seltene Form und Stellung des Führers, auf dessen abwechselndes Auftreten

in verschiedenen Stimmen aufmerksam zu machen. Schon früher haben wir den Führer wohl für die ganze Composition fortlaufend in die Ober-, oder in die Unterstimme gesetzt, aber nicht, wie hier, bald in die eine, bald in die andere Stimme. Wenn man dabei jeder Stimme gleich die Begleitung beifügt, bevor man weiter fortschreitet, z. B.



also die Fäden beider Stimmen mehr zusammen, als nacheinander fortspinnt; so bietet diese Weise die allergrössten Vortheile, namentlich für alle Arten von Nachahmungen, deren manche auf anderm Wege gar nicht zu erzielen sind. Aber wie gesagt, dies hier nur nebenbei. Ein besonderes Kapitel wird später auf diesen wichtigen Gegenstand näher eingehen.

Das vorliegende Beispiel soll ferner zeigen, wie schwer es bei manchen fremden Compositionen ist, mit einiger Gewissheit den Führer und die einzelnen in ihm enthaltenen Tonbilder festzustellen. Denn schliesslich möchte sogar nur diejenige Annahme die allein richtige sein, dass in jenem Beethoven'schen Satze der ganze Führer in der Unterstimme liegt.

Ich rathe, sich vorläufig noch wenig mit dem Aufsuchen des Führers in grössern Tonstücken zu befassen. Erst nach Einsicht der hier noch nicht besprochenen technischen Formen ist es möglich, mit einiger Sicherheit den Führer zu bestimmen und erst dann ist diese Uebung eine recht lehrreiche trotz der Zweifel, die etwa hier und da bestehen bleiben.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Der Aufbau eines bemerkenswerthen Satzes, der nicht aus dem Aermel geschüttelt sein kann, von Fr. Schubert. Doppelführer. Umkehrung. Acht Takte von Mozart. Stoff zu Variationen.

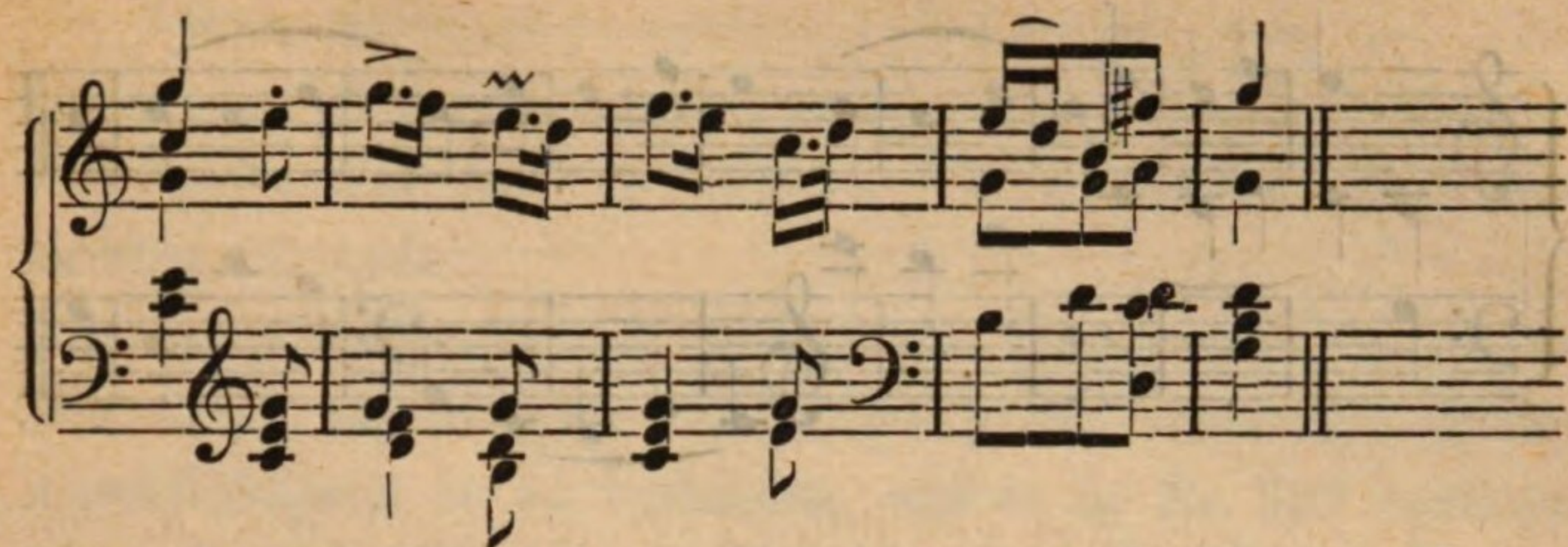
§. 65.

Als anziehender Beleg, wie sehr sich oft der einfachste Führer dem ungeübten Auge versteckt, diene der folgende Satz:

352.

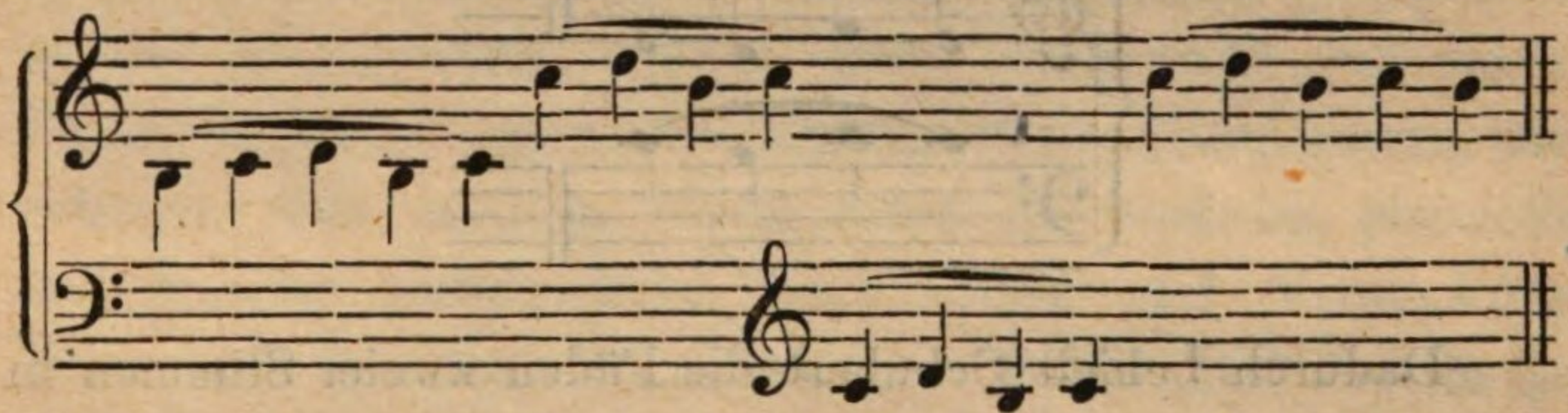
Andante poco moto.

Fr. Schubert.



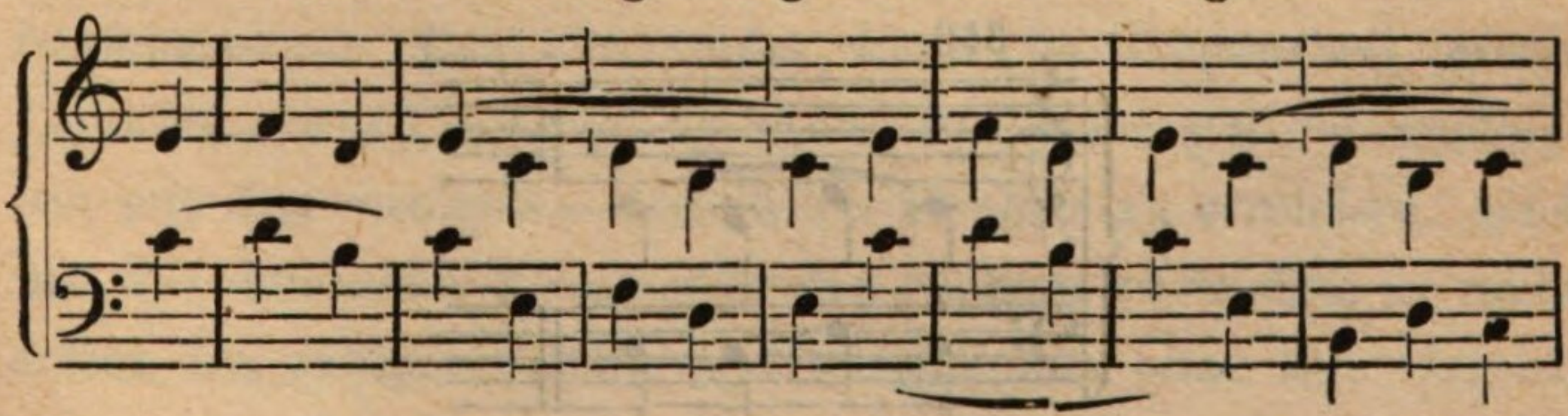
Es würde mich freuen, wenn der Schüler, ohne Einsicht in die folgende Nummer, den hier notirten Führer auffände:

353. Führer.



Mithin besteht jener Führer aus der beständigen Wiederholung eines und desselben Tonbildes. Die begleitende Stimme, welche zunächst hinzugetreten ist, lautet so:

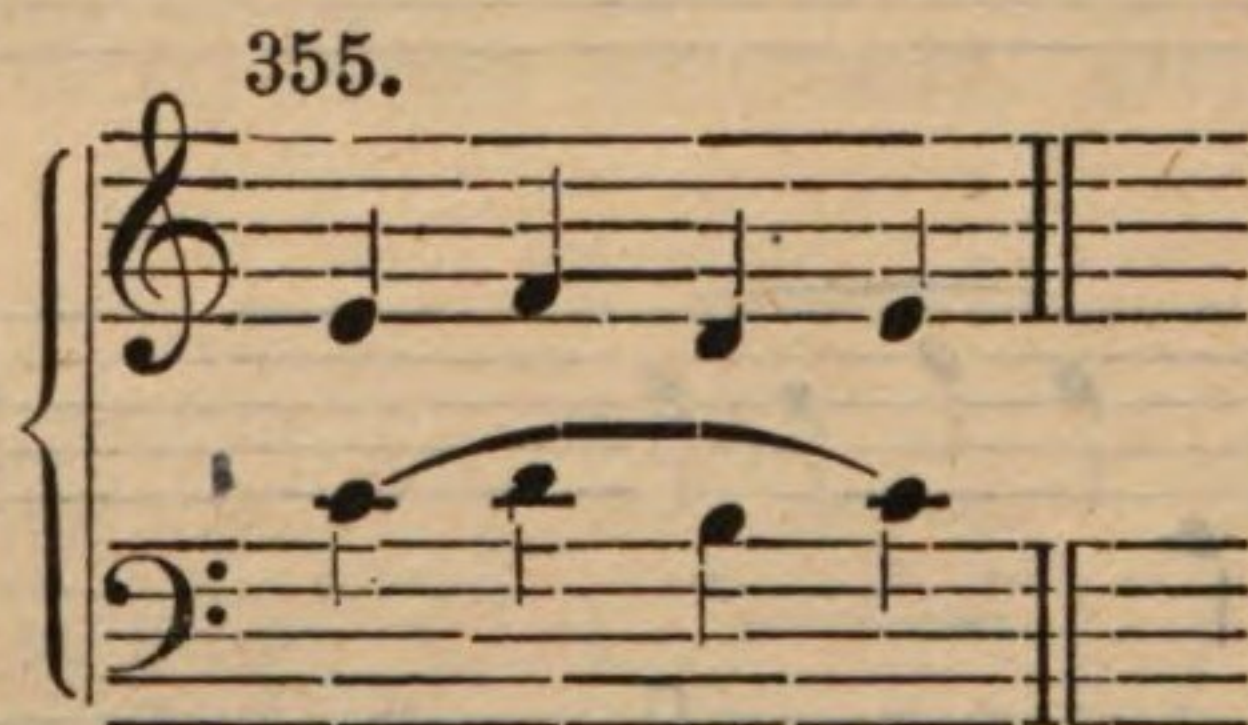
354. Führer nebst Begleitung und Taktordnung.





Durch die dort gewählte Taktordnung haben die vier Töne des wiederholten Tonbildes überall im Takte — mit zwei Ausnahmen — die gleiche Stellung, das gleiche Gewicht erhalten.

Es ist hier unzweifelhaft die Methode befolgt, die ich oben anempfohlen habe. Es ist hier nämlich nicht der ganze Führer in einem Zuge entstanden, wie er in Nr. 353 notirt wurde, sondern es ist zu dem ersten Tonbilde sofort die Begleitung gesetzt:



Dadurch behielt Schubert die Fäden zweier Stimmen in der Hand und es entstanden somit gleichsam zwei Führer in einem Zuge. Ausserdem ist die Begleitung zu dem ersten Tonbilde so gewählt, dass beide Stimmen einer Umkehrung fähig sind, wovon schon gleich beim zweiten Tonbilde Gebrauch gemacht wird:

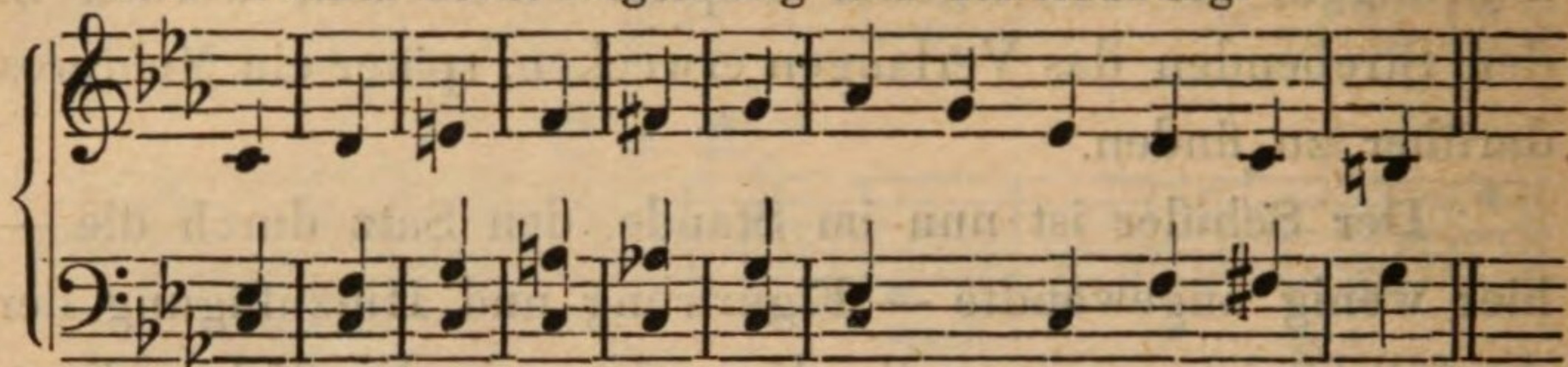


Diese vorweggenommenen Fingerzeige auf die Umkehrungen, die ein eigenes Kapitel erheischen, werden in dem Strebenden das Verlangen erwecken, später ein Mehreres darüber zu finden.

Der Schüler ist nun im Stande, den Satz durch die — hier wenig angewandte — Figurirung und Hinzufügung der Ausfüllstimmen so zu vollenden, wie er in Nr. 352 vorliegt. Er wird den allmählichen Aufbau von A bis Z durchaus so wiederholen können, wie ihn der Componist selbst ausgeführt hat. Es ist ein sehr lehrreiches Sätzchen und diejenigen, welche noch immer den Wahn hegen — für den angehenden Componisten in der That der gefährlichste — als wären alle besseren Tonstücke das wunderbare Produkt augenblicklicher Begeisterung und höherer Eingebung, oder entsprängen in allen Theilen fertig aus dem Hirn des Componisten von Takt zu Takt, Melodie, Harmonie, Rhythmus, Alles zusammen in vollster Vollendung, so, wie auf der ganzen Welt eben Nichts entsteht; ich sage, Diejenigen, welche so urtheilen, müssen dann auch wohl von einem Franz Schubert, einen der seelenvollsten Componisten, annehmen, dass auch in jenem Satze die einfache, planvolle Anlage, die künstlerische Verwendung und Versteckung eines und desselben Tonbildes nur Zufall und Schein ist und dass trotz alledem Schubert den Satz so fertig gleichsam aus dem Aermel geschüttelt hat. Bedenken die also Urtheilenden denn nicht, dass sie gerade durch eine solche Annahme die genialsten Componisten zu reinen Maschinen herabwürdigen, zu blossen musikalischen Vermittlern ohne Wahl, ohne Selbstbestimmung. Der Componist kann im Gegentheil etwas Denken, etwas Ueberlegung, etwas Plan sehr gut gebrauchen, um mit den wenigsten Mitteln das Höchste zu erreichen. Und um aus den zwölf Tönen stets den rechten zu treffen, ist nicht selten ein ruhiges Prüfen und Vergleichen ohne alle Gefahr.

§. 66.

357. Führer nebst Begleitung und Taktordnung.



Mit einer Ausnahme hat jeder Takt nur eine Note des Führers. Man wollte in der angefangenen Weise nicht fortfahren, weil nur acht Takte gebildet werden sollten. Der Orgelpunkt ist schon hier als Füllstimme mit aufgenommen.

358. Vollendung.

Allegro.

Fr. Schubert.



Es sind die ersten 8 Takte einer Klavier-Sonate. Nur der dritte Takt hat eine Figurirung erhalten, eine solche, welche die ursprüngliche Melodie kaum ändert. Aus Nr. 352 und 358 wolle man indess nicht voreilig schliessen, dass Schubert es stets vorgezogen hat, wenig zu figuriren.

§. 67.

359. Führer nebst Begleitung und Taktordnung.



360. Nach 359. Die ersten 8 Takte einer Sonate von Mozart.
Allegro.



Wenn man Nr. 359 in sehr einfacher Form vollendet, so erhält man etwa folgendes Thema, zu dem dann Nr. 360 als die erste Variation folgen könnte und es liegt dann ein Beispiel zu der oben ausgesprochenen Behauptung vor, dass es nur wenig grössere Compositionen gibt, die nicht gleichsam Variationen mit verschwiegenem Thema sind:

361. Thema zu Nr. 360.



Der Schüler wird seine Einsicht in das Wesen der Composition ungemein erhöhen, wenn er bei seinen Uebungen immer wieder irgend ein einfaches eigenes, oder fremdes Thema variirt. So möge er denn auch hier die No. 359 zu recht vielen Variationen in verschiedenen Takt- und verwandten Tonarten benutzen. Dabei mag er jede Variation als eine selbstständige Composition ansehen, deren Ursprung vorenthalten wird.

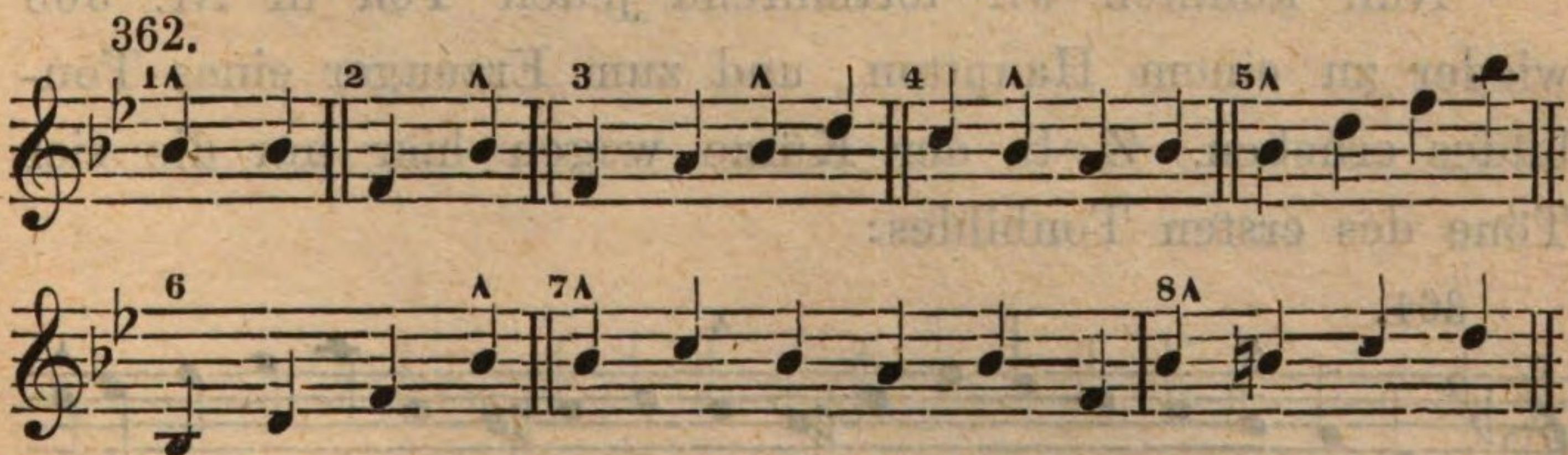
Sechszwanzigstes Kapitel.

Innerer Vorgang bei Erfindung der Tonbilder und des Führers. Weitere Eröffnung über das Wesen des Tonbildes. Die Haupt- und Nebentöne desselben.

§. 68.

Bei der Bildung der Variationen kann der Schüler eine der allerwichtigsten Beobachtungen machen, die es für die Grundzüge der Melodiebildung gibt. Die Melodie besteht nämlich wesentlich in nichts Anderm, als in der Figurirung, Verzierung, Ausschmückung eines, oder mehrerer Töne.

Wie geht das zu? Wir ergreifen aus der Tonleiter zunächst einen der Haupttöne (Tonica, Terz, oder Quinte). Instinctmässig machen wir diesen Ton zu einem erzeugenden Ton. Er erzeugt einen, oder mehrere Töne, die ihm als untergeordnete Nebentöne, als Erzeugte nachfolgen. Diese erzeugten Töne (es sei einer, oder mehrere, ja viele) nehmen ihre Stelle meist nach dem Hauptton, aber auch wohl vor demselben, oder endlich sie gehen ihm — wie Kinder dem Vater — vor und nach. Z. B.

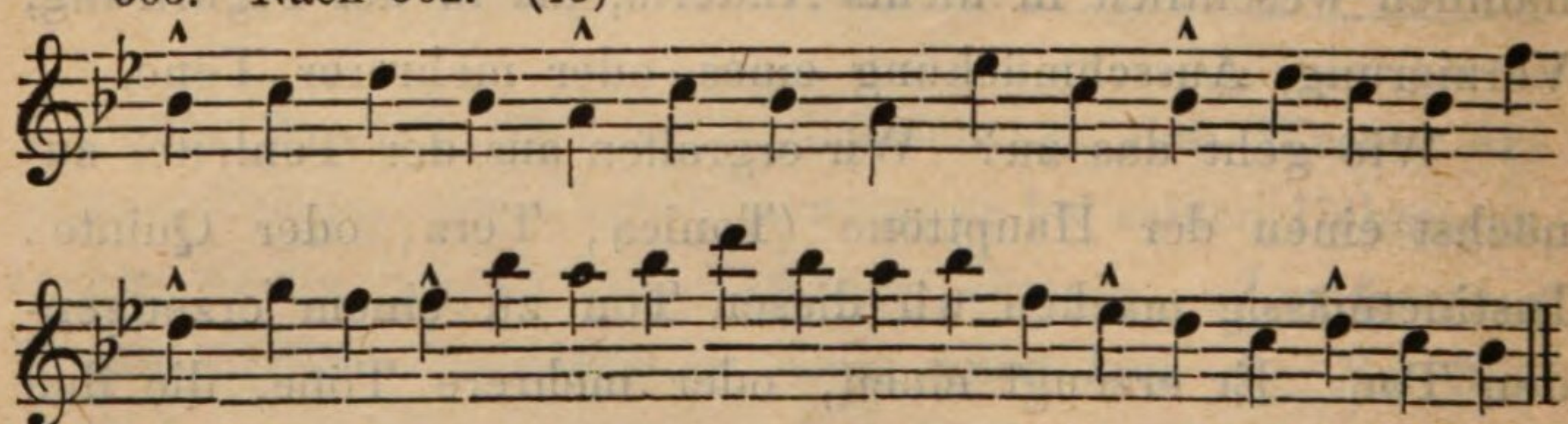




Ein Hauptton mit seinen von ihm erzeugten Nebentönen sind ein Tonbild. Wir sehen also dort zunächst neun Tonbilder mit dem Hauptton B, dann fünf Tonbilder mit dem Hauptton D und zuletzt zwei verbundene Tonbilder mit den Haupttönen B und D.

Jeder erzeugte Ton — jeder Nebenton — kann wieder zum erzeugenden Ton, zum Hauptton, zum Träger eines Tonbildes werden. Z. B.

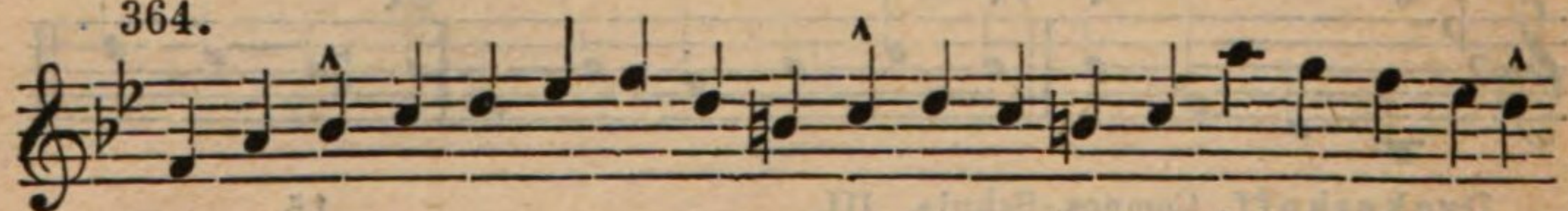
363. Nach 362. (15)



Wir sehen dort eine Reihe von sieben verbundenen Tonbildern, deren Hauptnoten, allein gespielt, wegen ihres Ursprungs nothwendig einen guten melodischen Fluss haben, vorausgesetzt, dass sie den auch früher besaßen.

Nun könnten wir fortfahrend jeden Ton in Nr. 363 wieder zu einem Hauptton, und zum Erzeuger eines Tonbildes erheben. Z. B. der Kürze wegen hier nur die vier Töne des ersten Tonbildes:

364.





Genug, auf dem musikalischen Naturgesetz, dass jeder Ton der Träger eines Tonbildes sein kann, beruht die Möglichkeit der Erzeugung einer endlosen Reihe von Tonbildern und die Möglichkeit einer endlosen Figurirung. Wir erzeugen und erfassen alle musikalischen Töne als Haupt- und Nebentöne. Jede Melodie fühlen wir in Haupt- und Nebentönen und da jeder ursprüngliche Nebenton zu einem Hauptton werden kann; so erträgt jedes Tonbild und jeder Führer jede mögliche Taktordnung. Nach dieser Erörterung muss nun der Schüler das Wesen und die alle Musik beherrschende Wichtigkeit der Tonbilder tiefer und vollständiger erfasst haben und wir sind in ihre Natur und ihre Entstehungsweise doch etwas weiter eingedrungen, als der Ausspruch an einer früheren Stelle vermuthen liess.

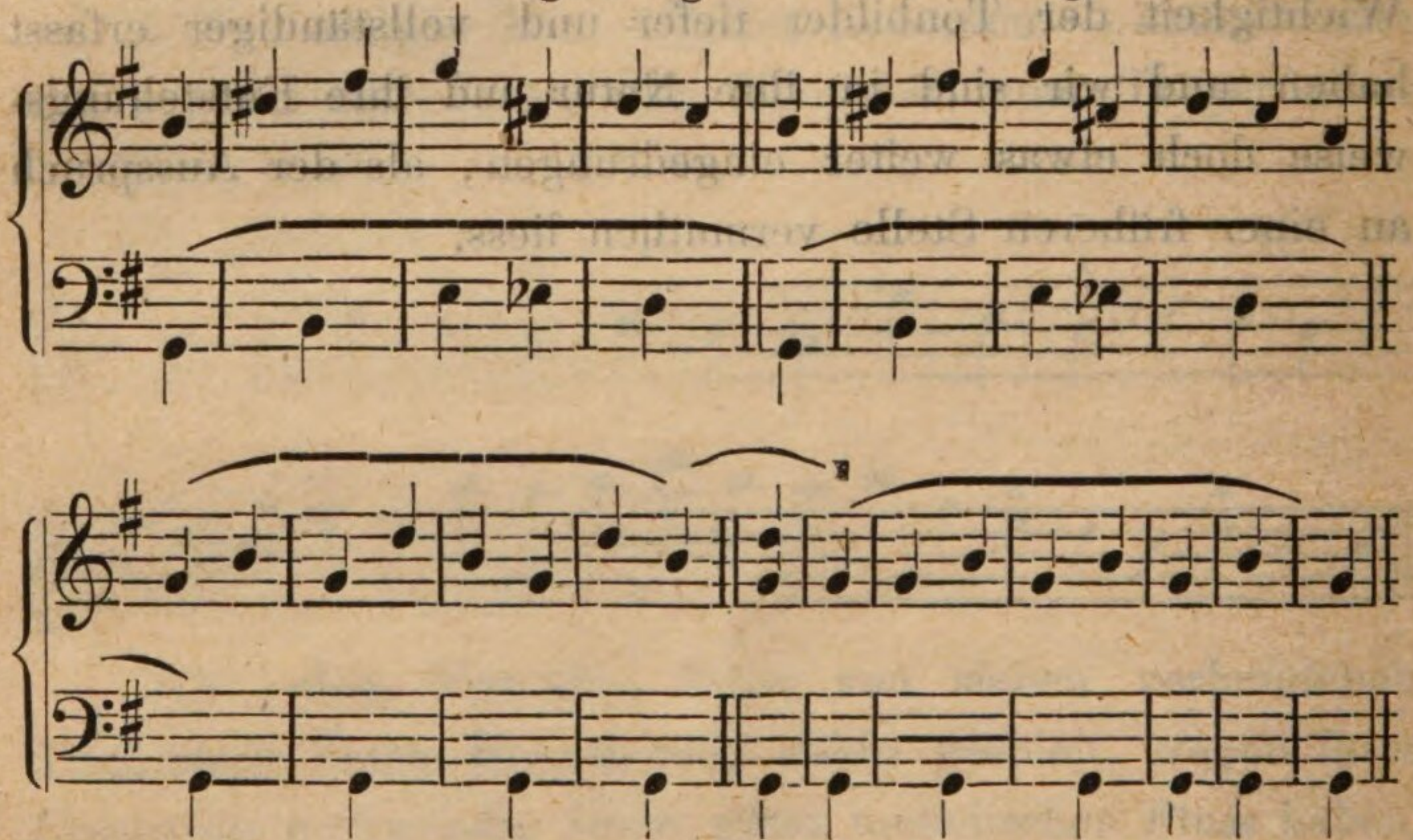


Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Der Aufbau eines Satzes von C. Czerny und von Mozart.

§. 69.

365. Fühler nebst Begleitung und Taktordnung.



366. Nach 365.
Molto Allegro.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes the marking *loco*. Bass staff includes the marking *Ped.* and an asterisk ***. The system concludes with the marking *sf* *Ped.*

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes an asterisk ***. Bass staff includes the marking *sf* *Ped.*. The system is preceded by a wavy line and the number 8.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes the marking *fff* *Ped.*. The system is preceded by a wavy line.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes the marking *loco*. Bass staff includes an asterisk *** and the marking *Ped.*. The system is preceded by a wavy line and the number 8.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes the marking *loco*. Bass staff includes an asterisk ***. The system is preceded by a wavy line.

§. 79.

367. Führer nebst Begleitung und Taktordnung.

Fünf einzelne Führer bilden dort den Gesamtführer. Jeder einzelne Führer ist hier (wahrscheinlich) nur ein Tonbild. Nachdem das erste Tonbild in der Oberstimme gesetzt war, erhielt es gleich seinen Begleiter, der wieder ein (abhängiges) Tonbild ist. Dann folgte der zweite Führer (wahrscheinlich) in der Unterstimme und die Begleitung als Tonbild in der Oberstimme u. s. w. Der Gesamtführer bildet fünf Viersätze (Sätze von vier Takten). Der dritte Satz ist dem ersten gleich. In dem vierten und fünften Satz sind die Führer gleich, nicht aber die Begleiter. Der vierte Satz hat seinen Stoff durch freie Umkehrung der Stimmen aus dem zweiten genommen. Vier Führer liegen in der Oberstimme, nur einer in der Unterstimme. Der Ge-

sammtführer zeigt mit der Begleitung zehn Tonbilder, die sich aber auf vier — in den beiden ersten Sätzen — zurückführen lassen. Es ist einleuchtend, dass der erfahrene Componist jenen Gesamtführer in weit kürzerer Zeit und mit weit geringerer Mühe entwirft, als meine vielen Worte hier gekostet haben — um doch ja den Schüler auf alle scheinbar unwichtigen Punkte aufmerksam zu machen. — Wenn es nicht verfrüht wäre, hätte ich noch wohl mehr über jene Noten zu sagen. Etwas will ich dennoch hier nur andeuten. Der Schüler streiche einmal die zwei ersten Begleitnoten im ersten Satze und vergleiche dann die Anfänge beider Stimmen, also so:

368.



Da haben wir also eine getreue Nachahmung, den Anfang eines Canons, wenn man will. Zufällig, oder nicht?

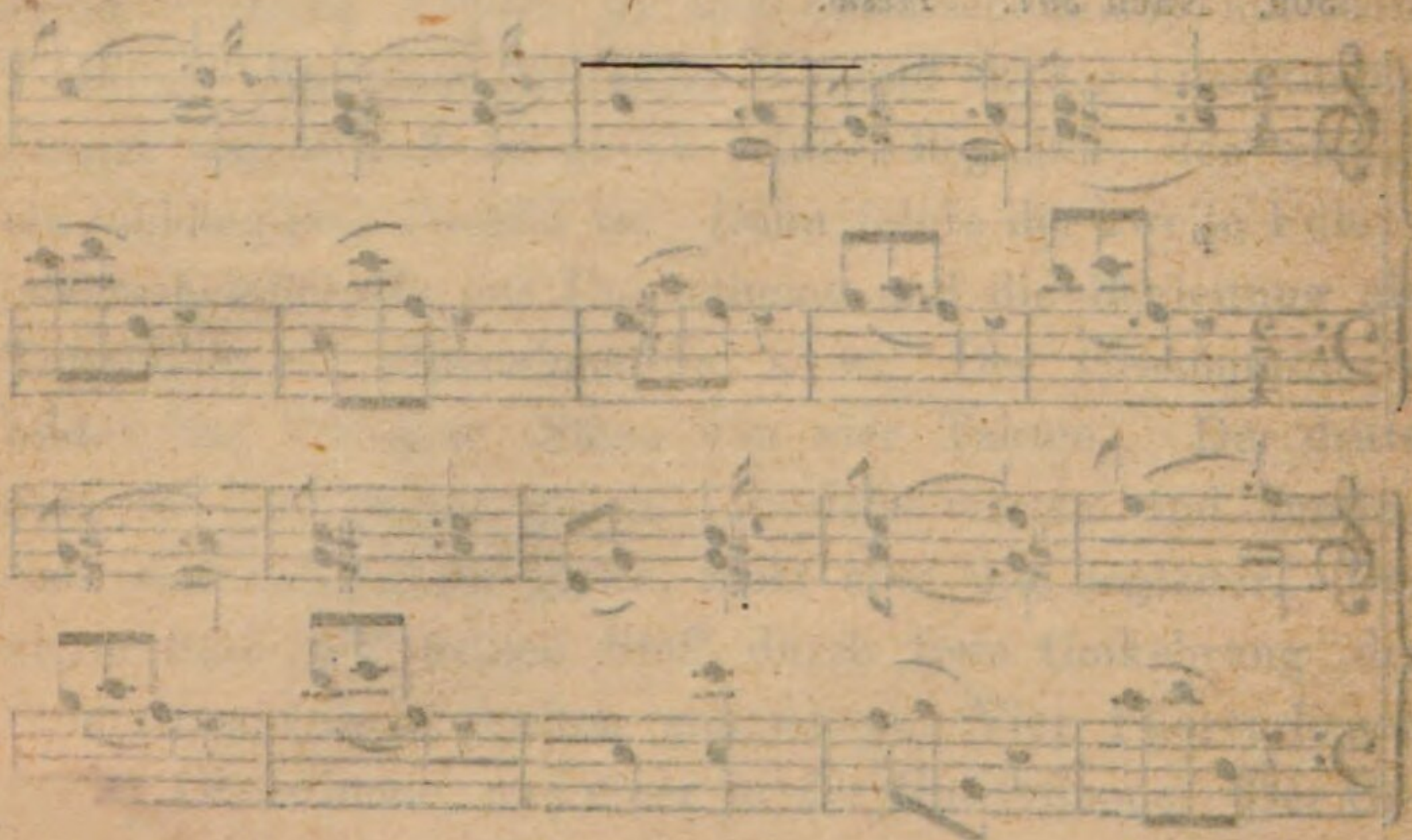
Es folgen die ersten 20 Takte eines Sonatensatzes von Mozart:

369. Nach 367. *Presto.*





Das ist also unzweifelhaft eine Composition, die bei der Vollendung fast ohne jede Figurirung geblieben ist, wie Nr. 358. — Wohl zu beachten ist auch, dass der Führer in den beiden vorletzten Takten eine Ueberbauung durch die Füllstimme erfahren hat, wodurch man bei der Aufsuchung des ursprünglichen Führers leicht getäuscht werden kann.



Achtundzwanzigstes Kapitel.

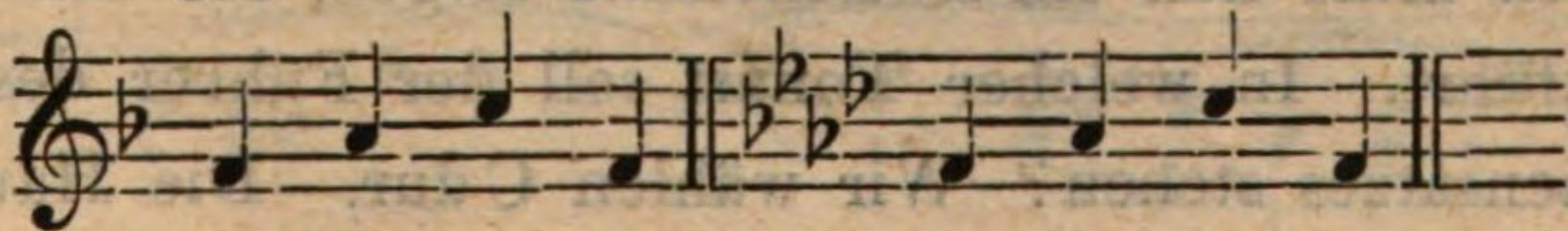
Eine Hauptaufgabe des melodischen Führers. Ein Rondo von Mozart.

§. 71.

Eine Hauptaufgabe des Führers und seiner Tonbilder besteht darin, dass er durch die Gesammtheit seiner Töne diejenige Tonart zu Gehör bringt, in der wir uns bewegen. Dabei können wir bekanntlich mehrere Tonarten durchwandern, kehren dann aber schliesslich in der Regel wieder in die Tonart zurück, von der wir ausgingen. Ein richtiges musikalisches Gefühl leitet uns, auf allen Wegen verschiedener Modulation die rechten Tonbilder zu ergreifen, das heisst solche Tonbilder, welche diejenige Tonart wirklich ausdrücken, in der wir reden wollen. Aber es ist für Denjenigen, der überall nach klarer Einsicht in sein Thun strebt, ein Bedürfniss, auch in klarer Erkenntniss zu wissen, durch welche Tonbilder eine bestimmte Tonart ausgedrückt wird.

Suchen wir nun zunächst das kürzeste Tonbild zum Ausdruck einer Tonart, so kann es kein anderes sein, als das, welches durch die drei Haupttöne der Tonart gebildet wird. Z. B. für F-dur, oder f-Moll:

370.



Was für diese beiden Tonarten gilt, das gilt selbstredend für alle.

Was ist natürlicher, als dass wir für irgend eine Tonart einen oder mehrere dieser Haupttöne zum Sitz, d. h. zum Ausgangspunkt oder Hauptton der Tonbilder dieser Tonart machen. Beschränken wir uns dabei auf einen Hauptton, so werden wir meist den wichtigsten wählen, d. i. den Grundton, also z. B. für F-dur das F. Nehmen wir noch einen Hauptton dazu, so wird es meist die Terz sein, also in der hier angenommenen Tonart das A. Nothwendig ist gerade diese Auswahl nicht und es wird auch oft genug davon abgewichen, indem ja auch bei der Wahl der Quinte (hier das C) zum Hauptton der Tonbilder, der Grundton und die Terz als Nebentöne sich nicht selten einstellen werden. Und sind zudem noch begleitende Tonbilder da, so nehmen ja auch diese mit Theil an der Feststellung der Tonart.

§. 72.

Von dem nun gewonnenen Gesichtspunkte aus, wollen wir hier einen Thema-Führer in F-dur entwerfen, dessen Tonbilder den Grundton und die Terz zu Haupttönen haben:

371. Thema-Führer.



Wir wollen jenes Thema zu einem Rondo benutzen; demnach muss nun ein Zwischensatz folgen, der zum Thema zurückführt. In welcher Tonart soll der Führer des ersten Zwischensatzes stehen? Wir wählen Cdur. Die Haupttöne,

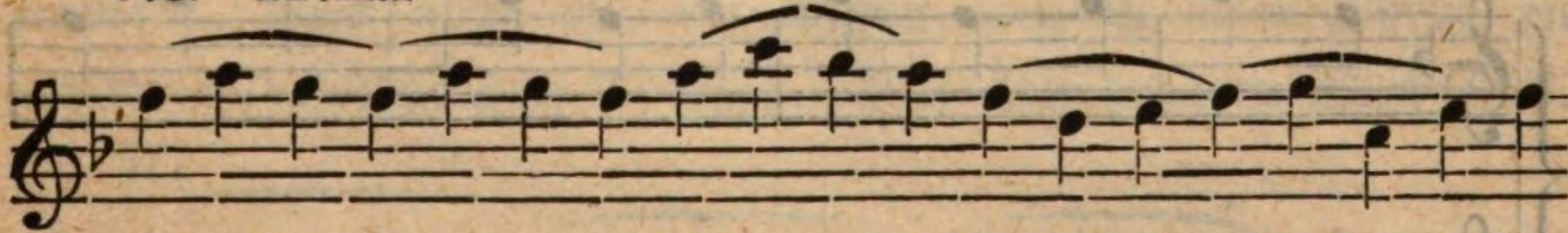
aus denen wir nun für unsere Tonbilder wählen können, sind also C, E, G.

Die folgenden Tonbilder in C dur sollen sich demnach jenen in F dur des vorhergehenden Satzes anschliessen:

372. Führer des ersten Zwischensatzes.



373. Thema.



u. s. w.

Der folgende Zwischensatz, der wieder zum Thema führt, soll seine Tonbilder nun der Reihe nach nehmen aus d Moll, B dur, f Moll, C dur und F dur.

374. Führer des zweiten Zwischensatzes.





Nun folgt wieder das Thema, ich breche aber hier ab und verweise auf das Rondo von Mozart, welches so beginnt:

375. *Allegretto.*



Hier auch noch die Begleitung und Taktordnung zum Thema:

376.





§. 73.

Der Zweck der Hinweisung auf jenes Mozart'sche Rondo ist, zu zeigen, nach welchen festen Grundsätzen die Tonbilder für dieses Rondo componirt sind. Ich gebe dazu einige Bemerkungen.

1) Wenn wir hier das eine Tonbild im Thema, in dem die Terz der Hauptton ist und wenige andere als eine Ausnahme ansehen dürfen, so ruhen sämtliche Tonbilder — soweit der Führer hier mitgetheilt ist — auf dem Grundtone der betreffenden Tonart.

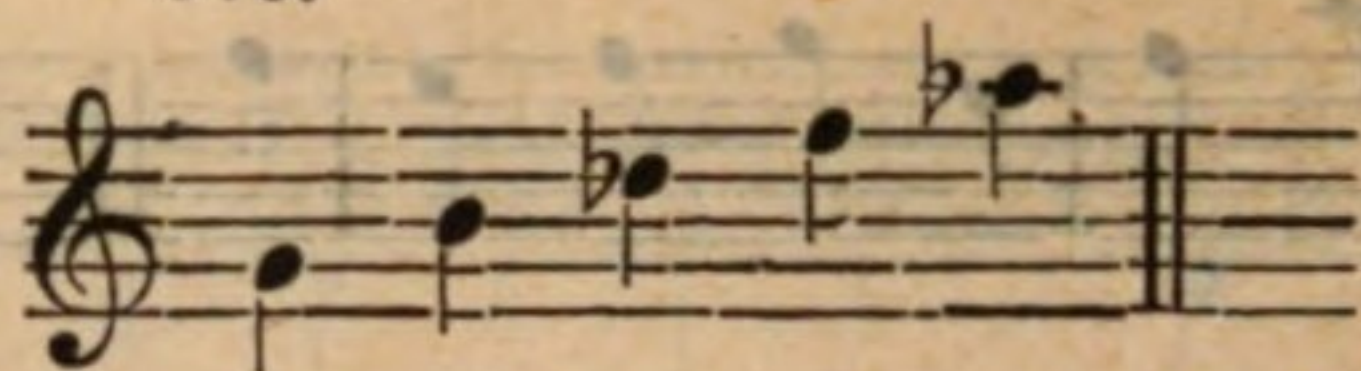
2) Man sehe sich in dieser Beziehung einmal die Sätze der Meister an, welche hier in ihren Tonbildern aufgeführt sind und noch aufgeführt werden.

3) Aber auch die Töne der zweiten Gruppe einer Tonleiter (Band I.) werden zu Trägern von Tonbildern gebraucht, oder aber sie vereinigen sich in aller Kürze zu einem selbstständigen Tonbild. Für den letztern Fall z. B.



Dort steht das erste Tonbild in f-Moll. Das zweite besteht aus Tönen der zweiten Gruppe der C-dur-Tonleiter. Das dritte steht in C-dur. Die Töne des zweiten Bildes versteht man, wenn man sich die Töne des kleinen Nonen-Akkords mit erniedrigter Quinte vorstellt:

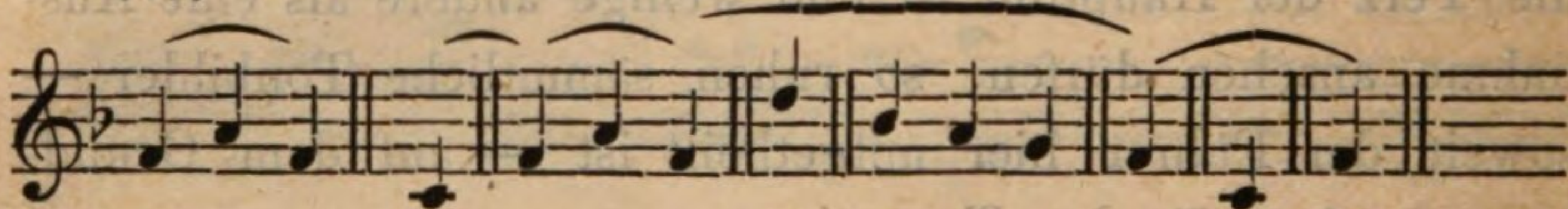
378.



Nun wird der Schüler das fünftletzte Tonbild in Nr. 374 richtig auffassen. Es sind also Töne der zweiten Gruppe von C-dur. Es hätte in Nr. 377 das dritte Tonbild sofort dem ersten folgen können.

4) Die vorliegende Mozart'sche Composition beginnt und schliesst in F-dur. Soweit nun der Führer hier mitgetheilt ist, sind die Haupttöne aller Tonbilder auch der Zwischensätze aus der Tonleiter von F-dur genommen, sie sind alle leitereigen. Man sehe:

379.



Man kann diese Töne, wie bezeichnet, wieder als fünf Tonbilder ansehen, von welchen jeder Ton die Basis von neuen Tonbildern wird.

5) Bei weitem die meisten Tonbilder sind Tonentwicklungen, von denen ich im I. Bande sagte, dass sie in der Musik eine so hervorragende Rolle spielen.

6) Wie 379 zeigt, hat Mozart folgende Töne der Tonleiter zu Haupttönen von Tonbildern, bald in Dur, bald in Moll gemacht:

380.



Es fehlt also nur das E.

7) Welche Töne kann man aber möglicherweise von F-dur aus zu Haupttönen machen und in welchen Tonarten?

Alle Töne der ganzen chromatischen Tonleiter können dazu genommen werden, wodurch man sich freilich oft sehr weit von der ursprünglichen Tonart entfernt. Mozart hätte also der Reihe nach von F-dur — dem Thema — aus Tonbilder in folgenden Tonarten bringen können: fMoll, E dur, e Moll, Es dur, es Moll, D dur, d Moll (diese wurde gebracht), Des dur, des Moll, C dur (wurde gebracht), cMoll, H dur, h Moll, B dur (wurde gebracht), bMoll u. s. w. bis wieder F dur und diese Tonarten nicht nur in dieser, sondern in jeder andern Reihenfolge und jede Tonart öfter, als einmal.

8) Jedes Tonbild und jeder Führer hat also nicht nur eine melodische, sondern auch eine harmonische Seite. Jeder melodische Führer ist zugleich ein harmonischer Führer. Jedes Tonbild wird in einer bestimmten Tonart gedacht, selbst ein chromatisches. Jeder Führer wird in ganz bestimmten Tonarten erfunden.

9) Während aber irgend ein Führer etwa nur in einer bestimmten Tonart gedacht und entstanden ist, kann er durch die Begleitung jeden möglichen Modulationsweg scheinbar mit durchwandern.

10) Wir kommen in einem folgenden Bande hoffentlich auf dieses Rondo zurück und werden noch Bedeutendes aus der allseitigen Betrachtung desselben zu lernen haben.

§. 74.

Wie gut und hübsch sich nun auch die Annahme der Entstehungsweise des Mozart'schen Satzes in Nr. 367 und weiter ansieht, so kann man nach diesen Erörterungen fast nicht umhin, anzunehmen, Mozart habe sich die Tonbilder dort bei seiner Neigung, die Hauptnoten möglichst festzuhalten, so gedacht:



Aber freilich, es ist sehr schwer, darüber zu entscheiden. Doch sind solche verschiedene Auffassungsweisen nie ohne Gewinn.

§. 75.

Bevor wir dieses wichtige Kapitel verlassen, hebe ich nochmals hervor, dass der Meister die einzelnen Fäden nie so abgesondert fortspinnt, als hier geschieht. So denkt und schreibt er z. B. kaum ein Tonbild hin, ohne gleich hinterher auch die Begleitung und auch wohl die Taktordnung dazu zu setzen. Aber der Schüler muss erst abgesondert die einzelnen Fäden verfolgen und ausspinnen lernen, bevor er mehrere zugleich in die Hand nimmt.

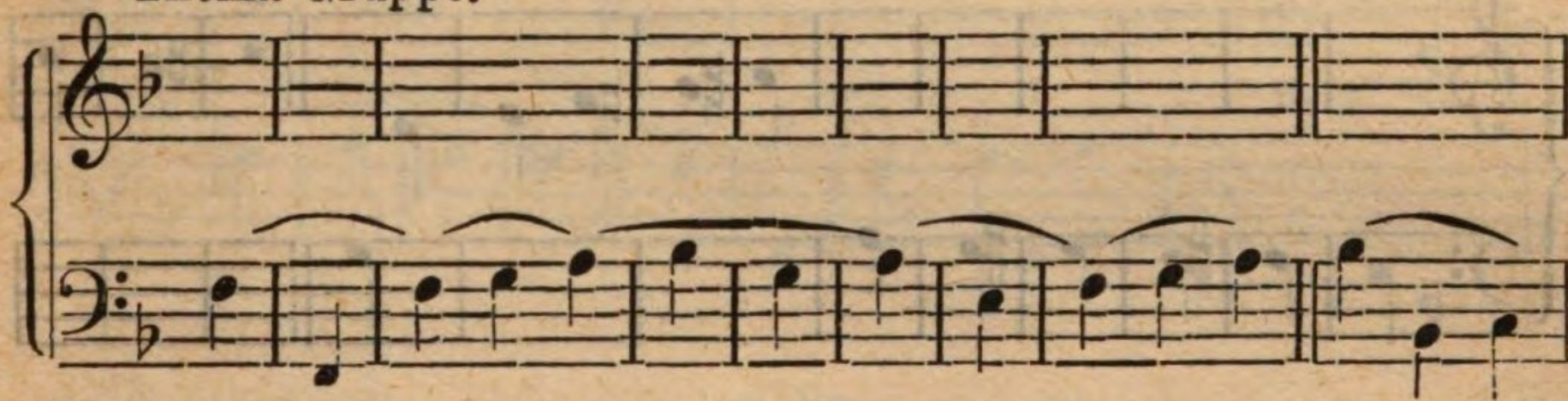
Neunundzwanzigstes Kapitel.

Der Aufbau einer Mozart'schen Klaviersonate von drei Sätzen.

§. 76.

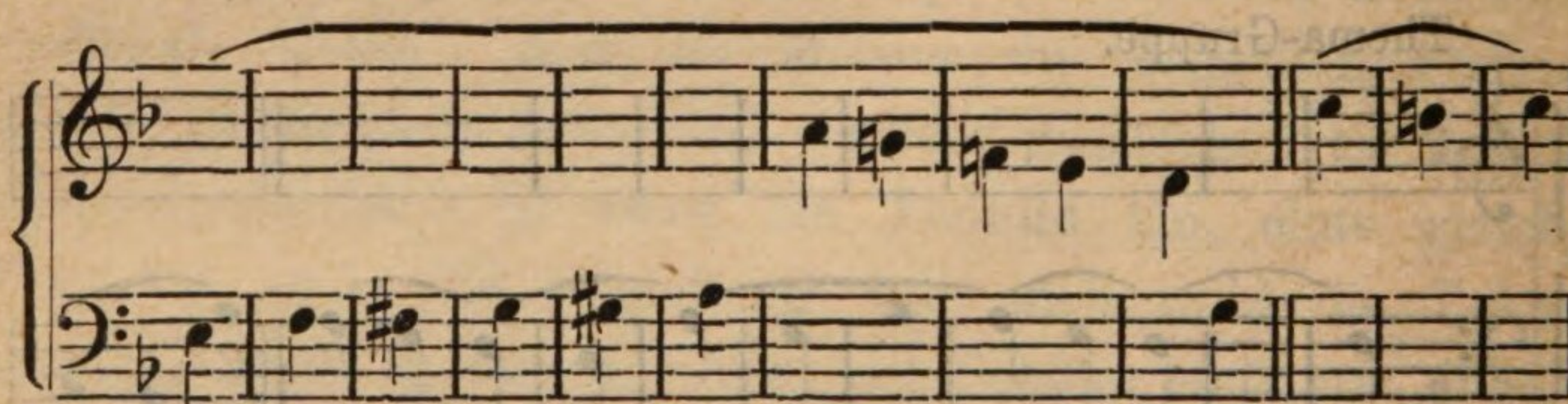
382. Führer des ersten Satzes.

Thema-Gruppe.





Gesangs-Gruppe.

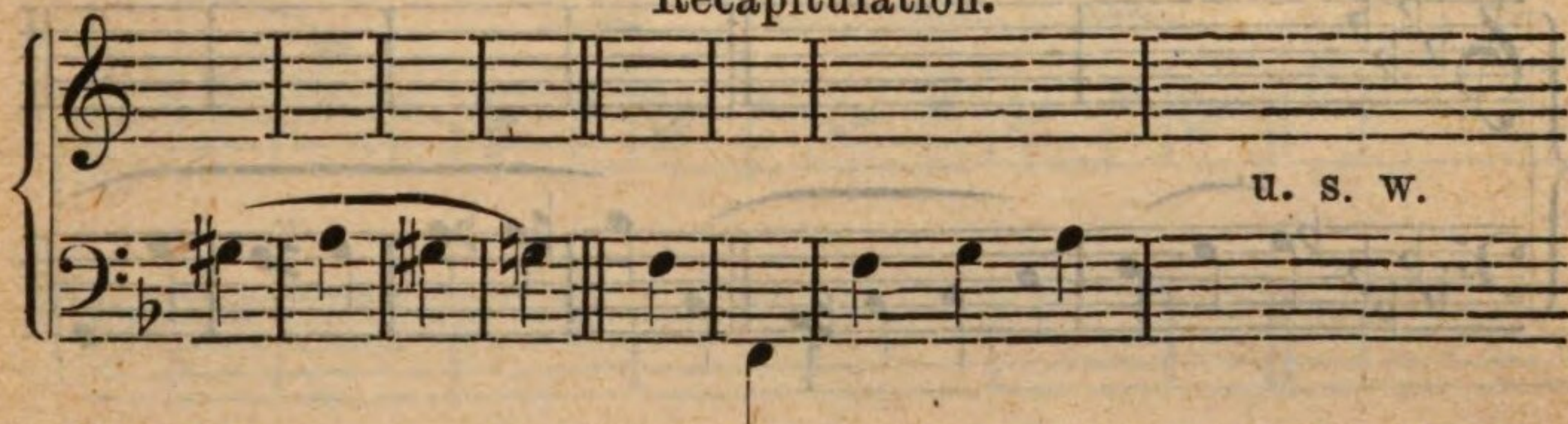


Modulations-Gruppe.





Recapitulation.

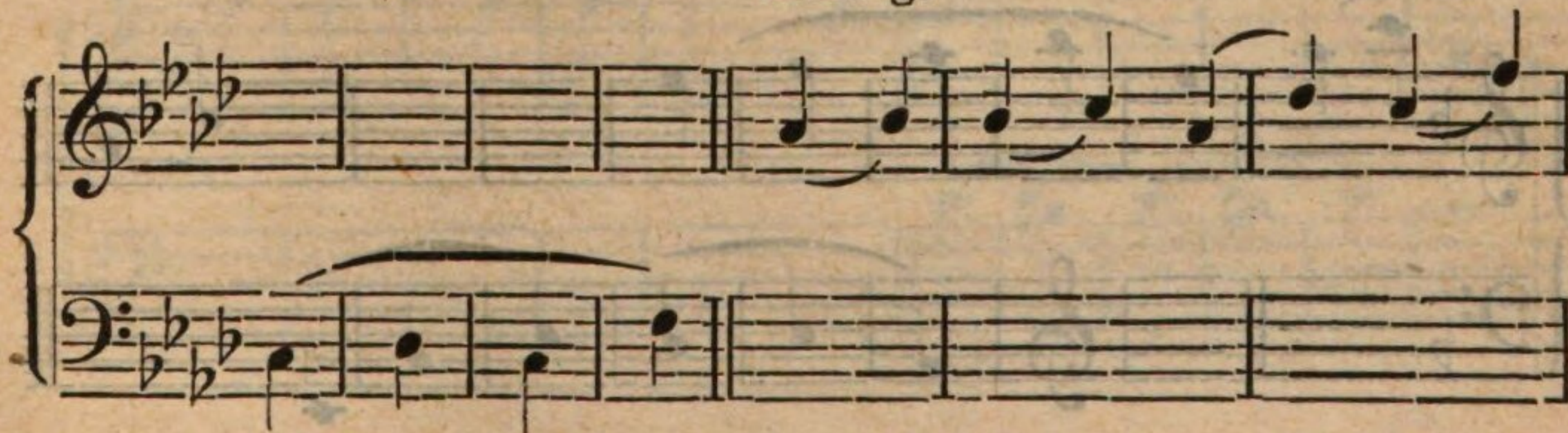


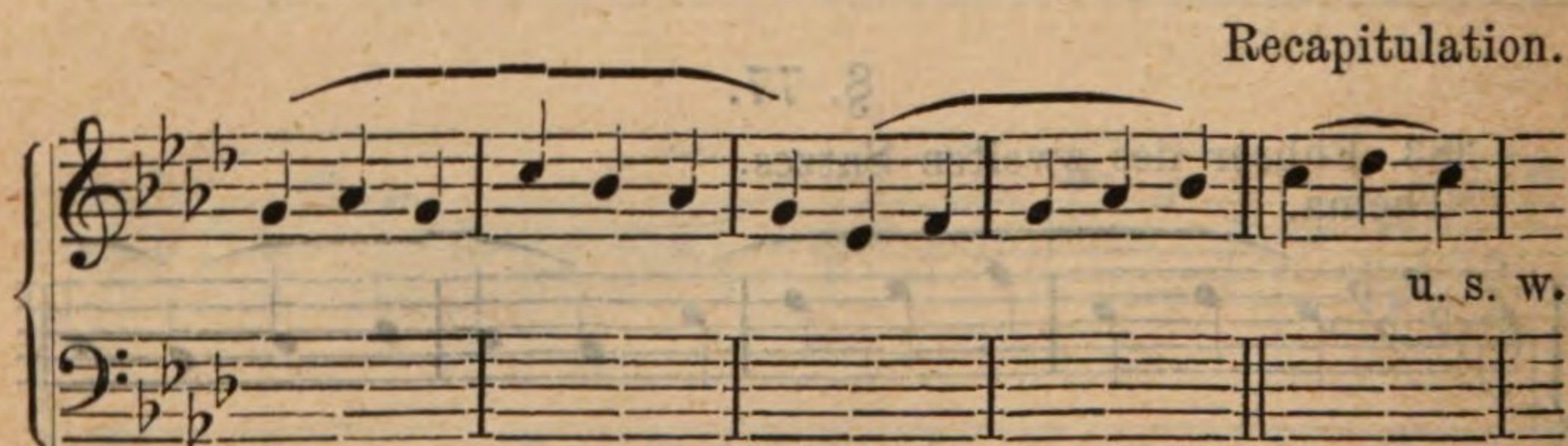
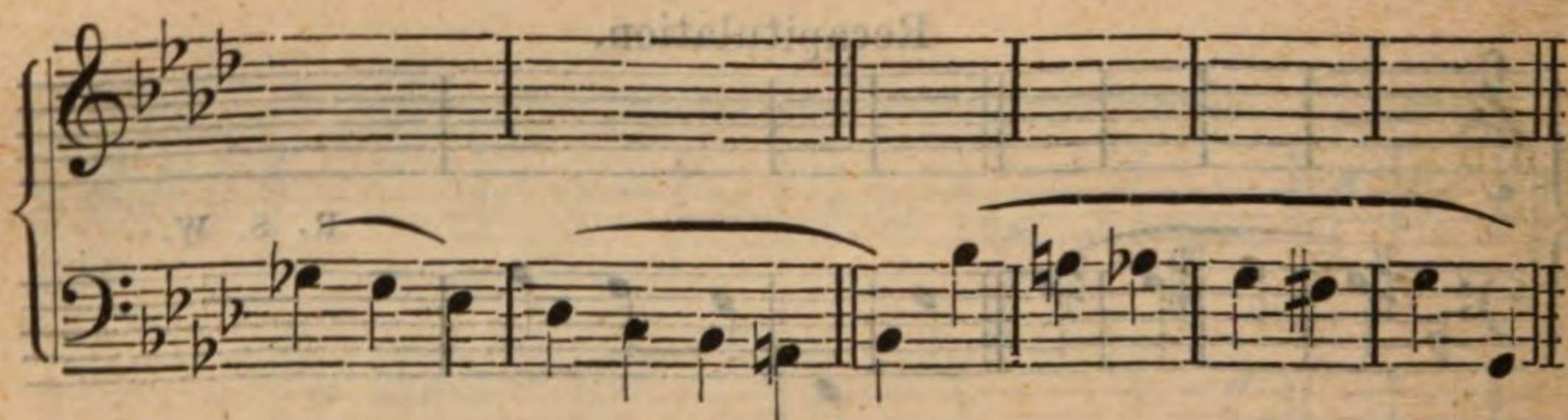
§. 77.

383. Führer des zweiten Satzes.
Thema.



Gesang.

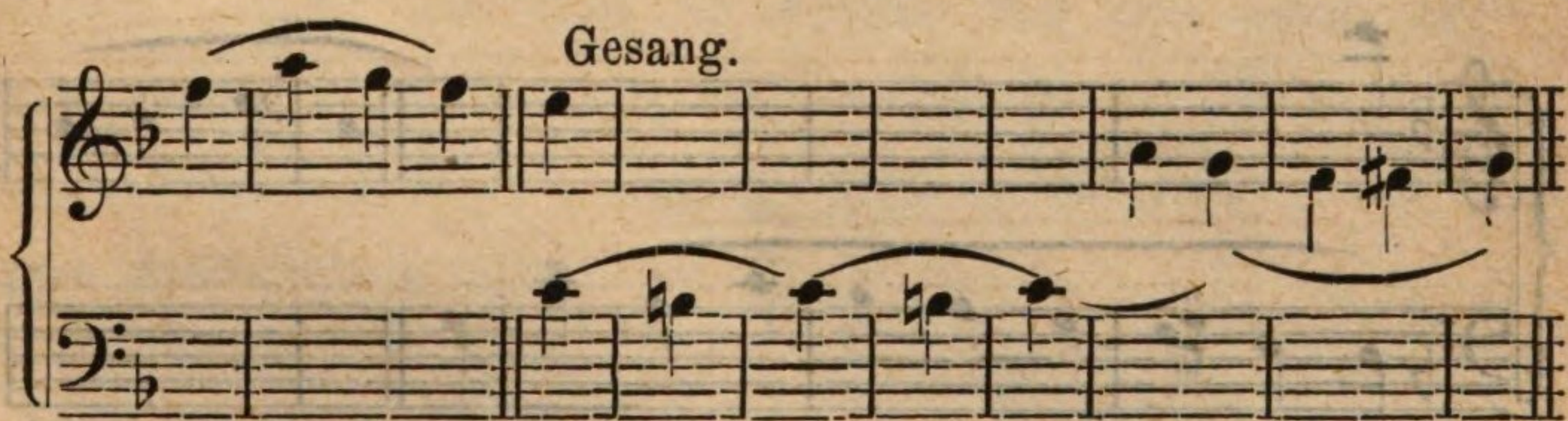


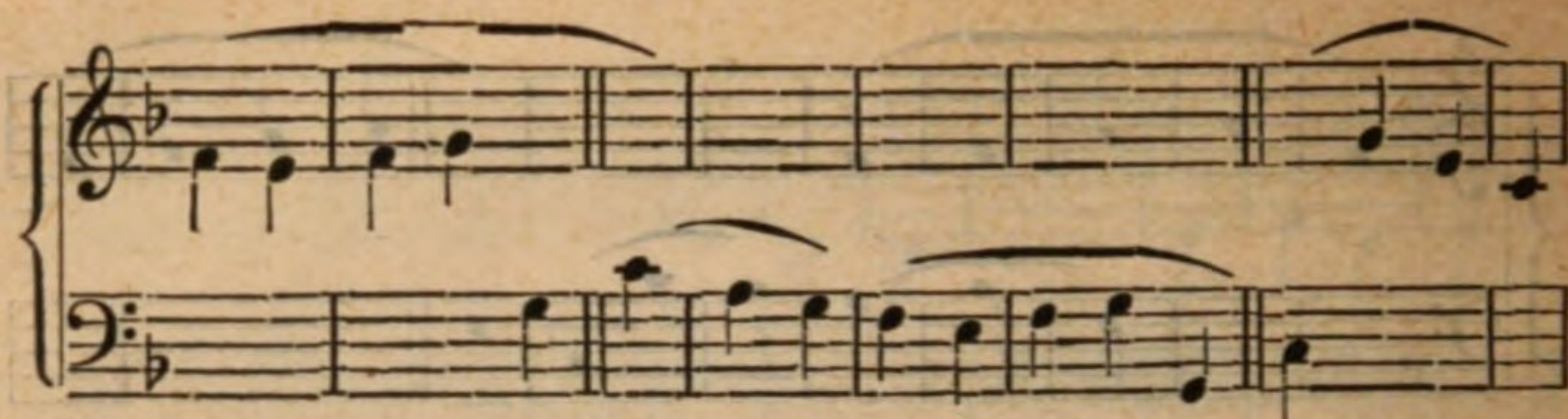


§. 78.

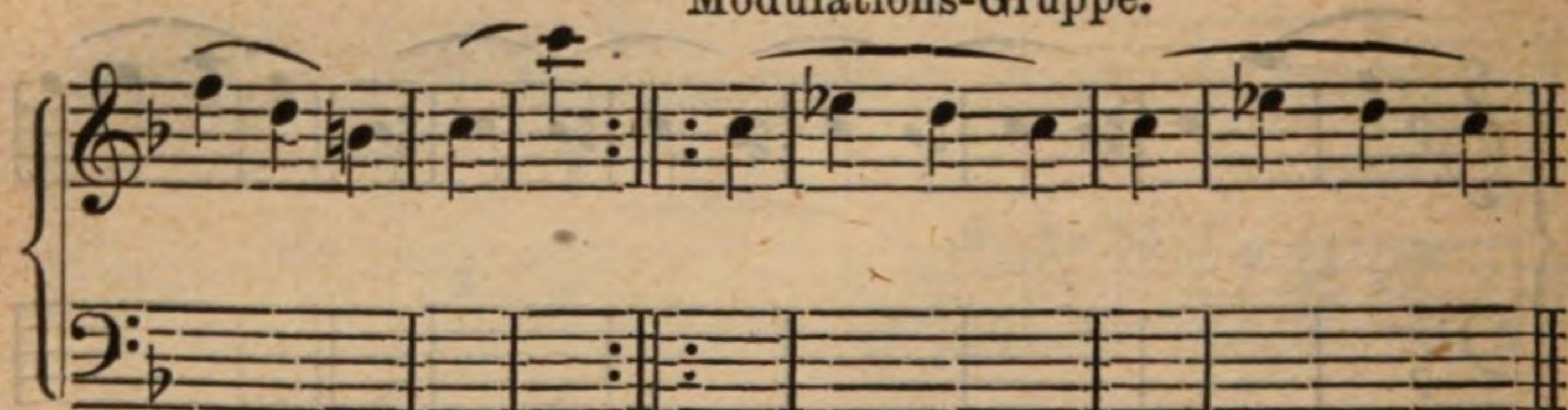
384. Führer des dritten Satzes.
Thema-Gruppe.





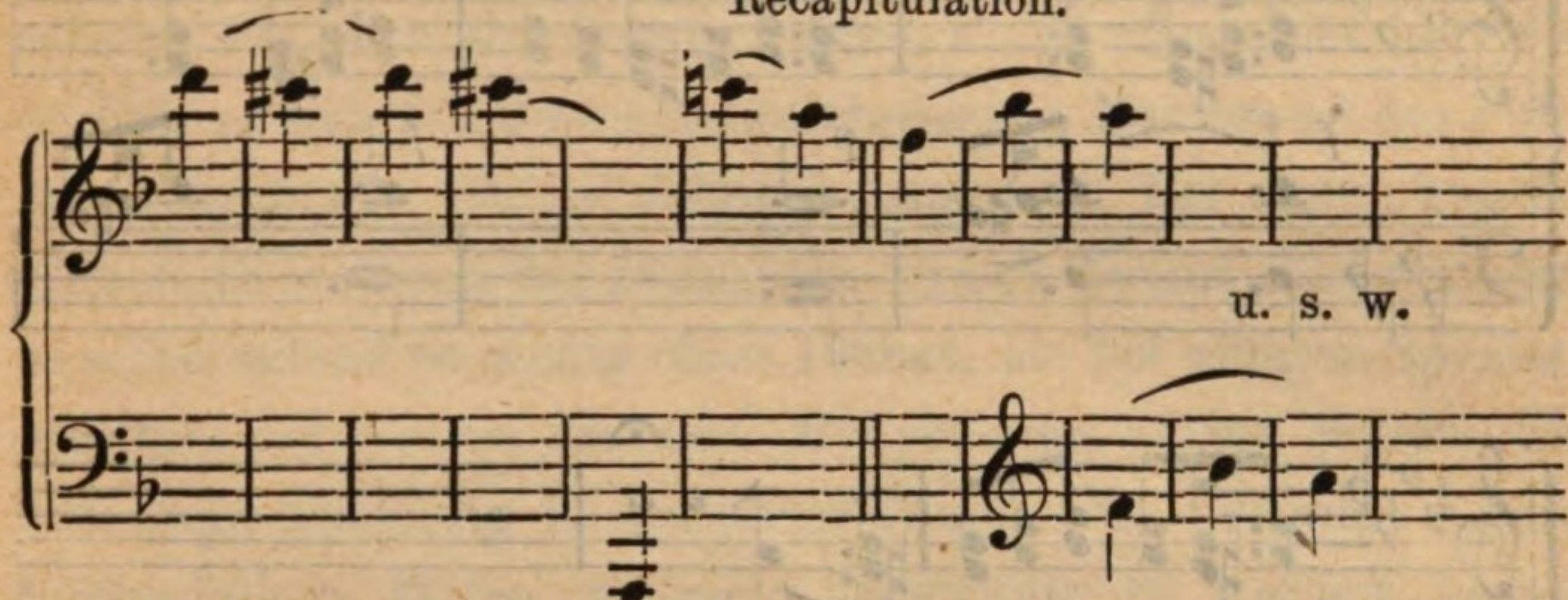


Modulations-Gruppe.





Recapitulation.



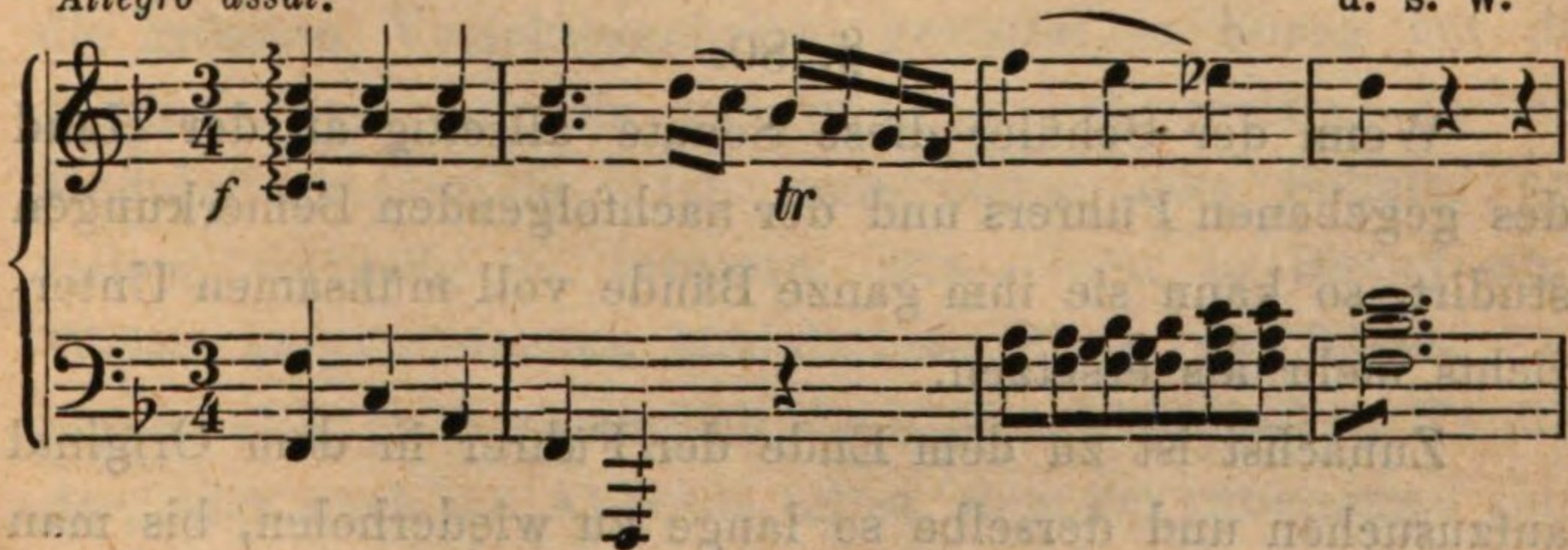
§. 79.

Der Kunstjünger wird die drei vorliegenden Führer erkannt haben. Sie sind die Führer der drei Sätze einer Klavier-Sonate von Mozart, die ich hier — der Raumersparniss wegen und 'da sie Jedem zugänglich sind — nur in ihren Anfängen hersetze:

385. 1. Satz.

Allegro assai.

u. s. w.



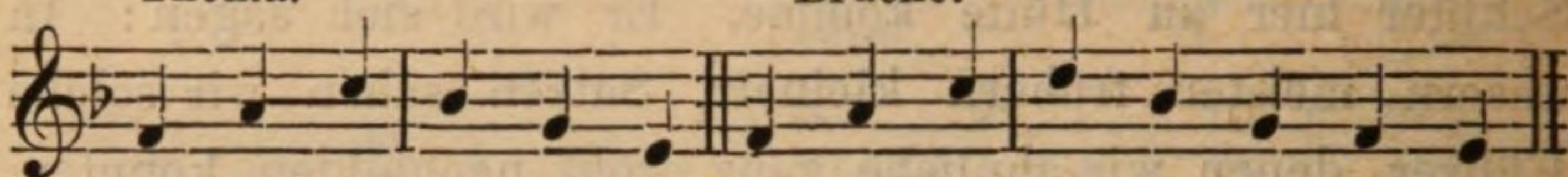
seinen Lauf so inne hat, dass man ihn auswendig spielen und niederschreiben kann. In Bezug auf die klare Einsicht in das Wesen des Führers ist es nöthig, dass ich dem Schüler hier zu Hülfe komme. Er wird sich sagen: In unsern meisten frühern kleinern Sätzen sahen wir solche Führer, denen wir ähnliche ganz wohl nachbilden konnten, weil sie sich meist nur in einer Tonart bewegten. Hier aber durchläuft der Führer offenbar oft viele Tonarten. Geschieht das nach einem entworfenen Plan, oder nicht und wie verhält es sich mit dieser modulatorischen Bewegung des Führers überhaupt? Darauf folgende Antwort. Bei vielen kurzen Sätzen, in welchen der Führer in einer Tonart bleibt, bedarf es selbstredend so wenig eines Planes, als bei einigen Spazierschritten auf seinem Zimmer. Bei grössern Sätzen jedoch, die sich nicht beständig in derselben Tonart wie in einem Kreise herumdrehen dürfen, um nicht langweilig zu werden, bedarf es entweder eines vorbedachten oder vorentworfenen Planes, oder aber einer mehr oder weniger überlegten Aenderung des modulatorischen Weges. Es ist wie mit unsern Ausflügen und Reisen, entweder nach festem Plan, oder nach verständiger Wahl an Ort und Stelle. Aus frühern Belehrungen ist uns schon bekannt, dass die Sonatenform — meist die Form aller grössern Sätze — fast ohne Ausnahme in den Hauptzügen modulatorisch eine durchaus feststehende ist. Ich erinnere nur an die Hauptgruppen: Thema, Brücke, Gesang, Modulation und Wiederholung. Dabei sind aber die grössten Verschiedenheiten gestattet in Bezug auf die Brücke (wenn sie da ist) und am allermeisten in der Modulations-Gruppe. Ich kann daher dem Schüler nur rathen, vorläufig für grössere Sätze einem in irgend einer Weise aufgezeichneten Modulations-Plane zu folgen. Es eignen sich ganz vorzüglich dazu die akkordischen Tonbilder, oder auch die Akkorde selbst, dem sie entnommen sind.

Der Modulations-Plan zu jener Mozart'schen Sonate würde in aller Kürze etwa so sein:

388. 1. Satz.

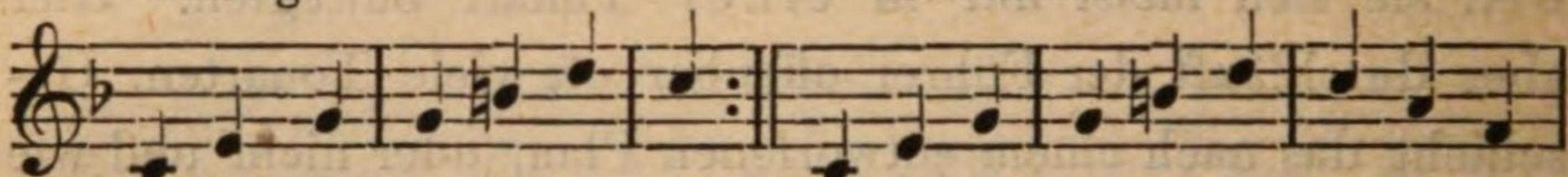
Thema.

Brücke.

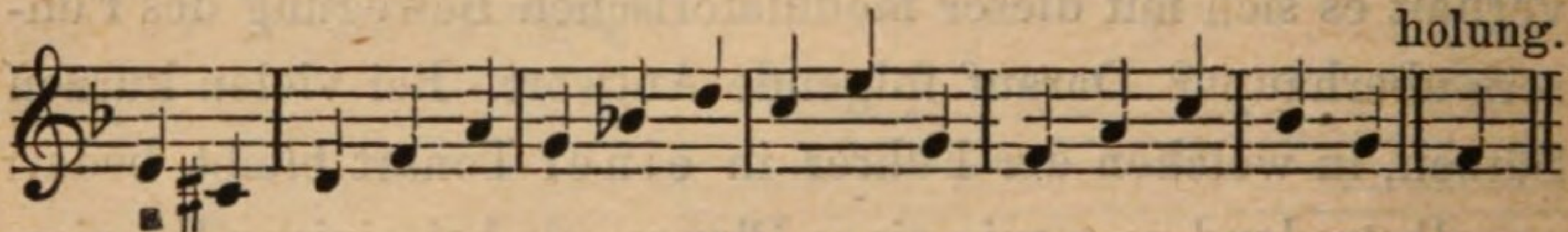


Gesang.

Modulation.



Wiederholung.

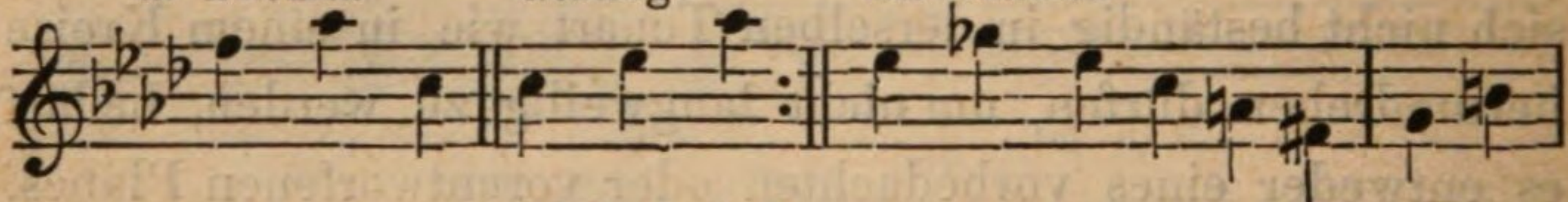


389. 2. Satz.

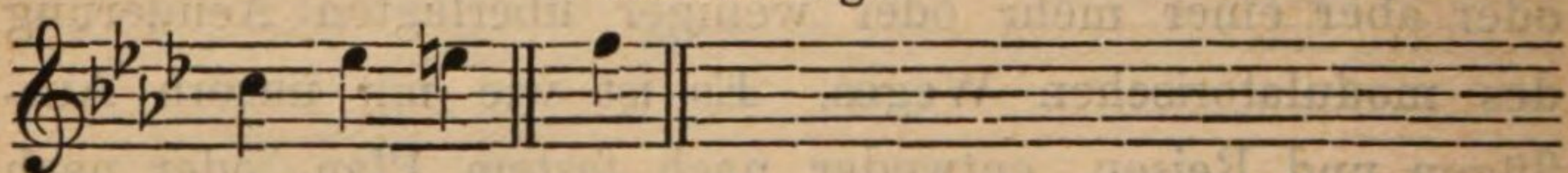
a. Thema.

Gesang.

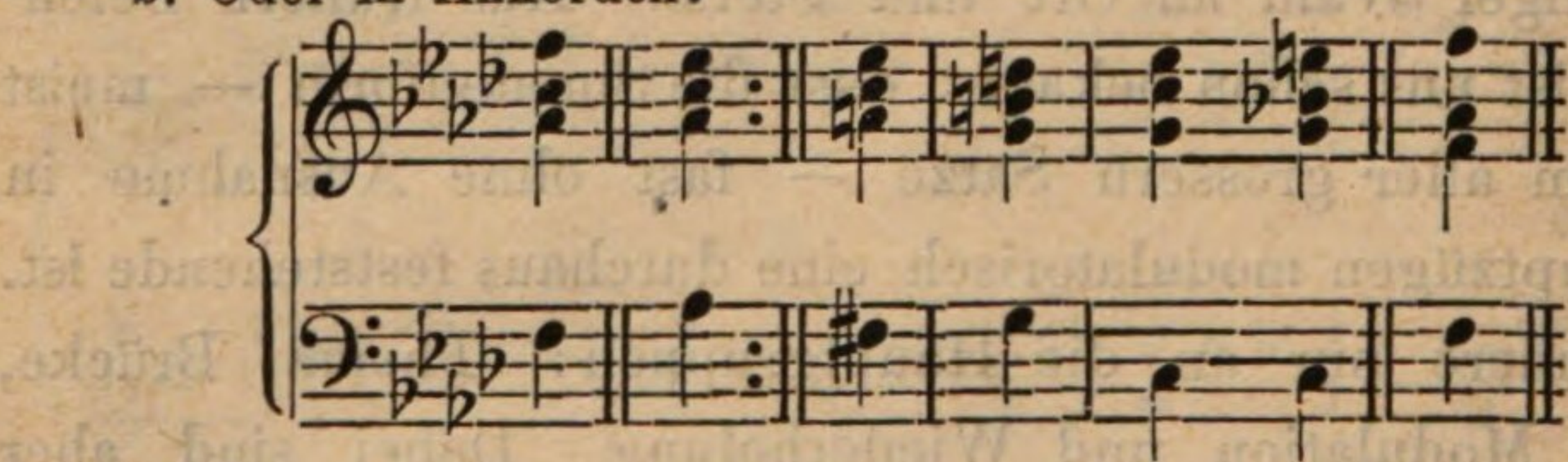
Modulation.



Wiederholung.



b. Oder in Akkorden:



390. 3. Satz.

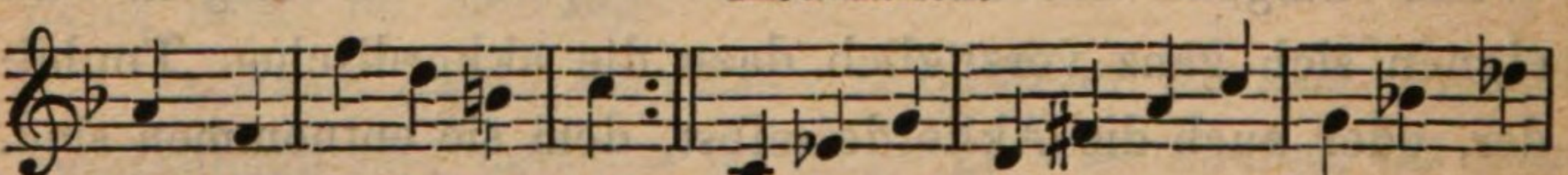
Thema.

Brücke.

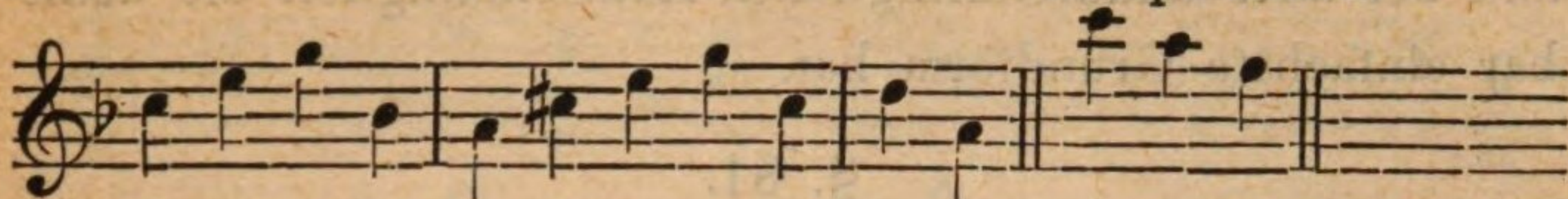
Gesang.



Modulation.

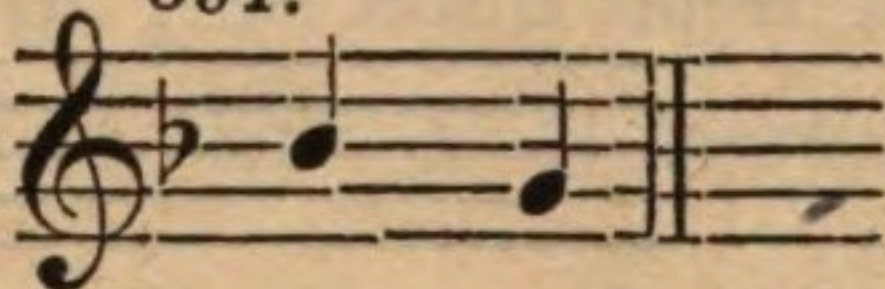


Recapitulation.



Solche Modulationspläne sind entweder in ihren Noten weiter nichts, als die modulatorischen Zielpunkte für den zu befolgenden Weg, oder sie sind zugleich die Hauptnoten für die zu entwerfenden Tonbilder, wie dies in Nr. 390 durch die Wahl der Noten der Fall ist. Diese Weise ist wohl zu empfehlen, wobei man die Noten ja schon gleich in verschiedene Stimmen setzen kann. Dann hat man in dem Plan schon zugleich die Hauptnoten des wirklichen Führers. Durch die, zwischen den Hauptnoten in der Modulations-Gruppe nicht selten angewandten chromatischen Tonketten entstehen Tonbilder, welche modulatorisch der grössten Vieldeutigkeit fähig sind und weitere Veranlassung zu Modulationen geben, die ursprünglich nicht beabsichtigt wurden. Ein Beispiel geben die zwei letzten Noten vor der Recapitulation in Nr. 388. Es sind die Noten:

391.



Sie sollen den Hauptseptimenakkord von Fdur repräsentiren. Aus ihnen ist in Nr. 382 (am Schluss der Modulations-Gruppe) das folgende Tonbild entstanden, das modulatorisch jede mögliche Deutung zulässt und sehr verschieden behandelt werden kann:

392.



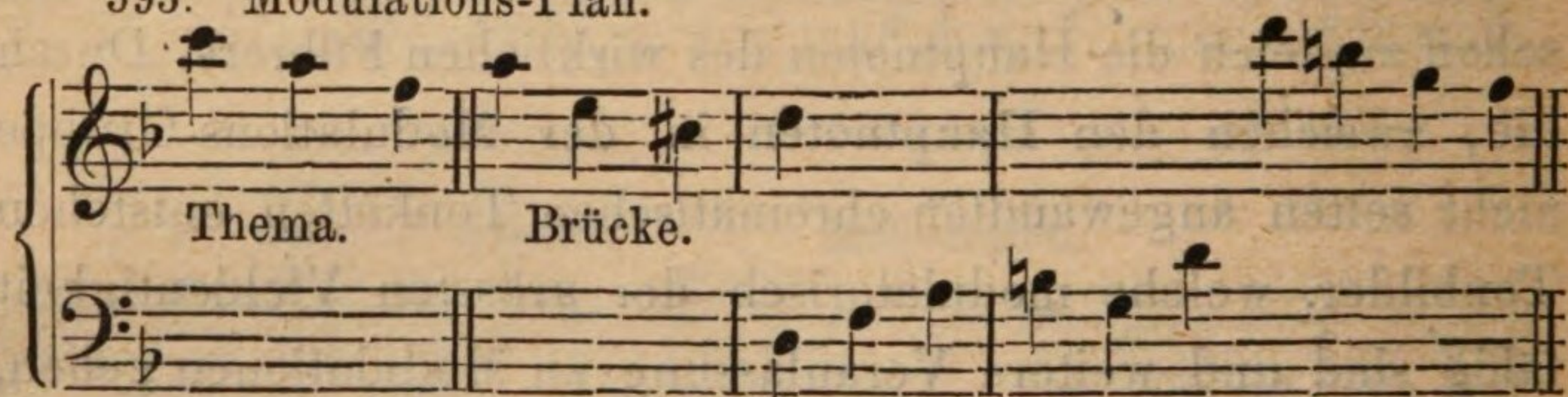
Ja, nicht selten ruht die ganze Modulations-Gruppe auf einem solch bunten Tonbilde, das bei allem gelehrten Schein

und bei aller undurchdringlichen Räthselhaftigkeit die denkbar einfachste Grundform hat.

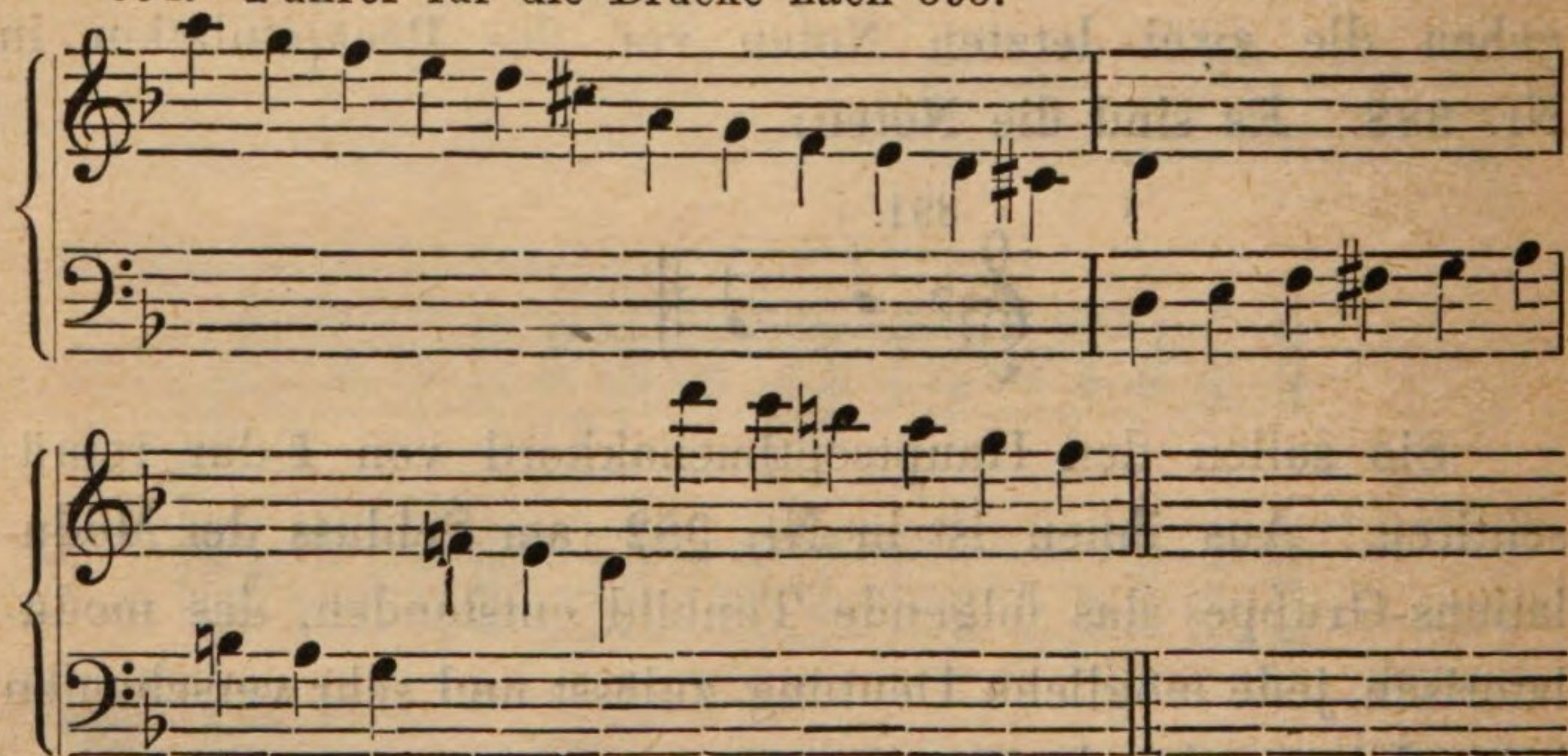
§. 81.

Kaum bedarf es wohl noch der Andeutung, dass innerhalb der übrigen feststehenden Formen, die Brücke und die Modulations-Gruppe die verschiedenste Gestalt in modulato-rischer Beziehung annehmen können. So könnte man z. B. in dem dritten Mozart'schen Satze mit Beibehaltung der übrigen Gruppen die Brücke nach dem folgenden Plane bauen:

393. Modulations-Plan.

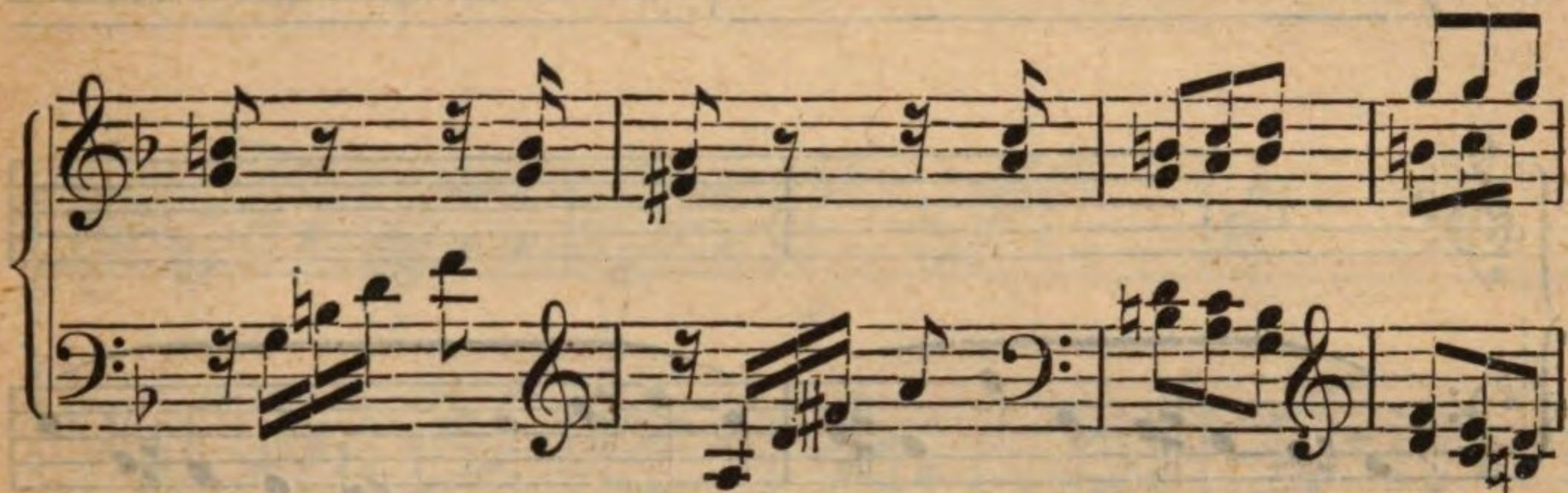


394. Führer für die Brücke nach 393.



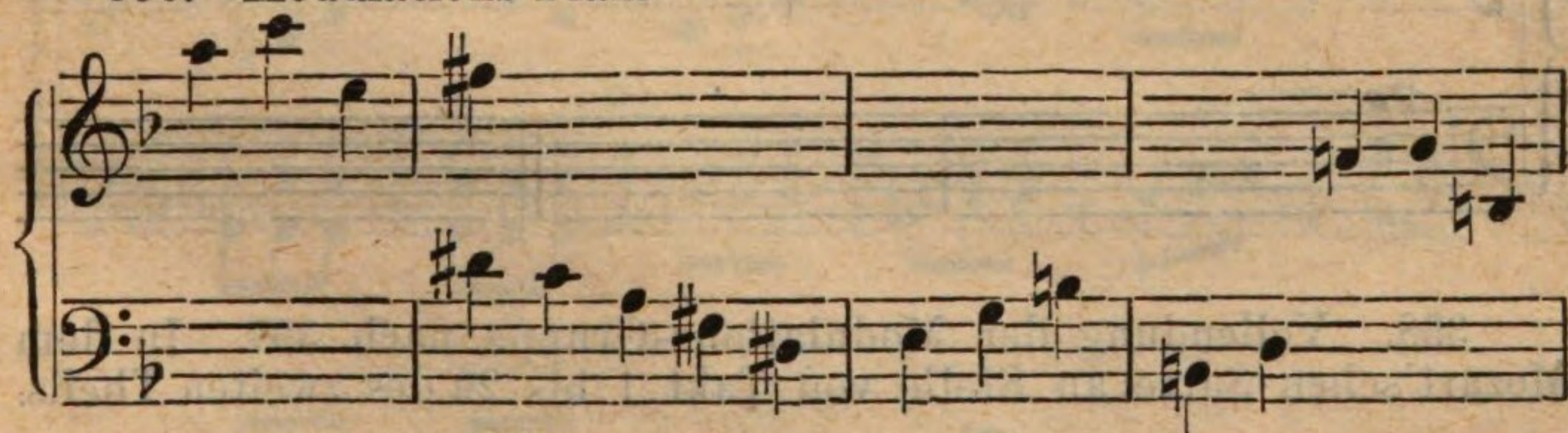
395. Vollendung der Brücke nach 394. In dem Mozart'schen Satze an Stelle von Takt 25 bis 41.



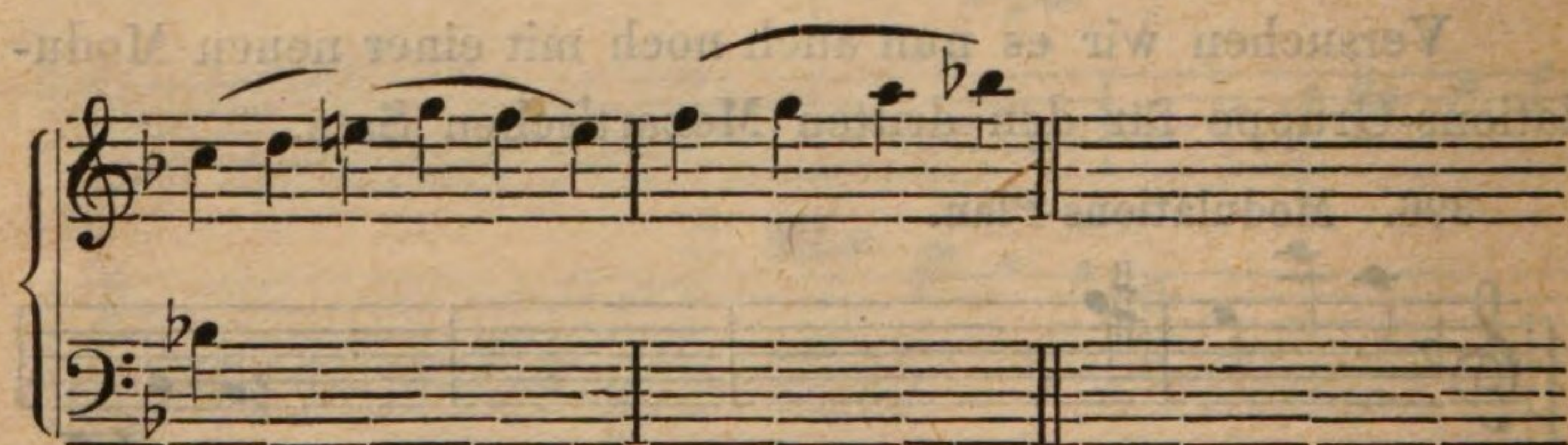
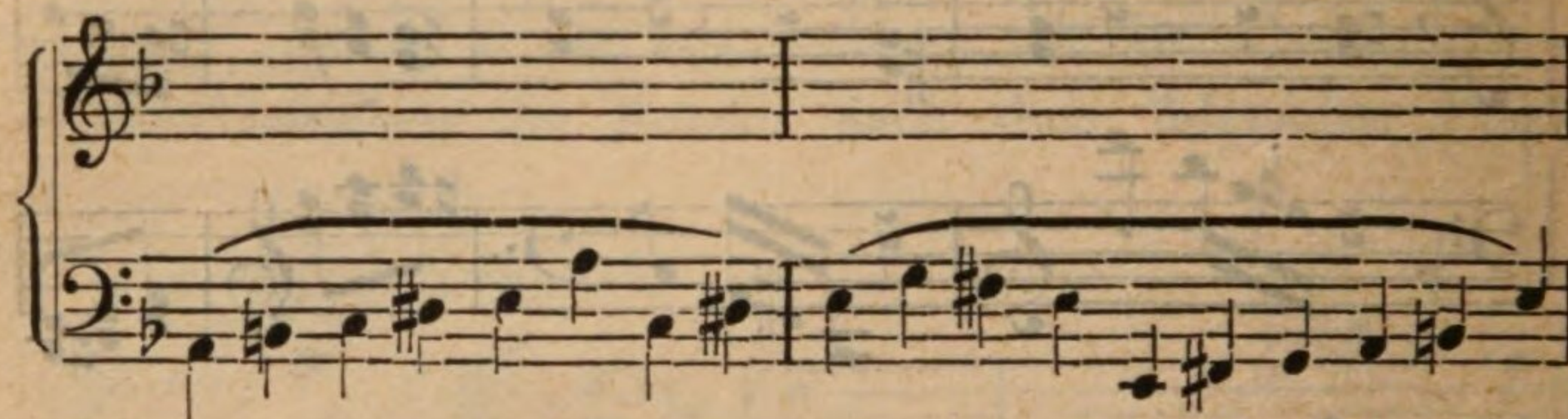
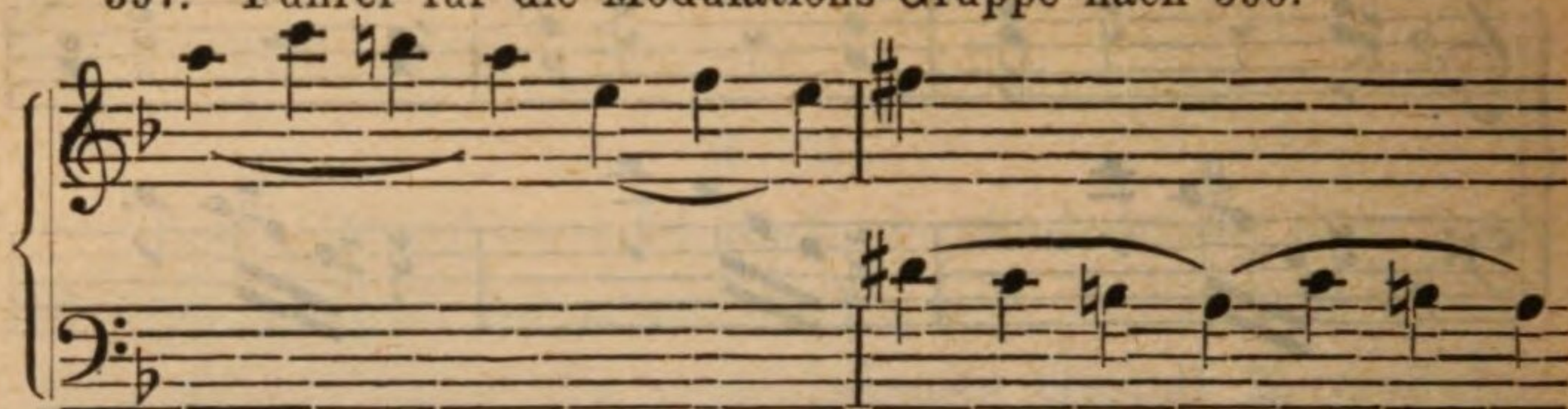


Versuchen wir es nun auch noch mit einer neuen Modulations-Gruppe für den dritten Mozart'schen Satz.

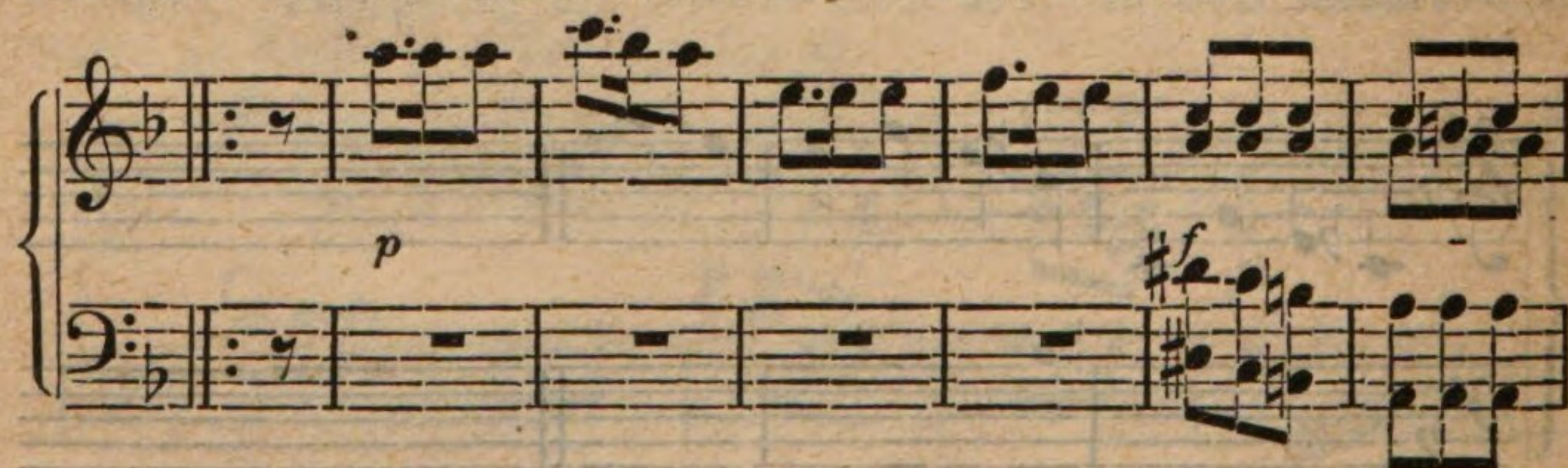
396. Modulations-Plan.



397. Führer für die Modulations-Gruppe nach 396.



398. Vollendung der Modulations-Gruppe nach 397. In dem Mozart'schen Satze an Stelle von Takt 1 bis 29 des zweiten Theils.





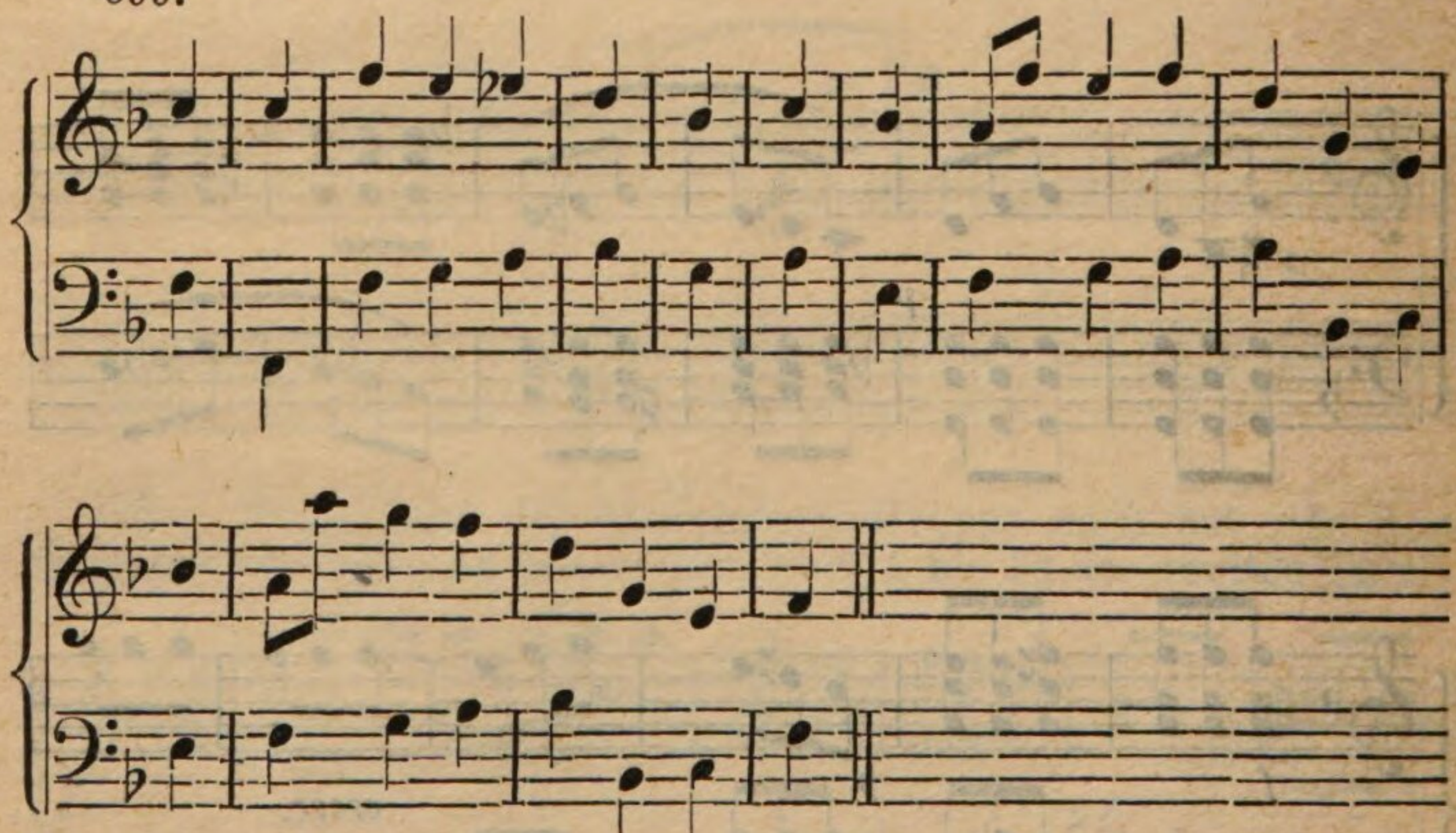


§. 82.

Hat man die Führer in seinem Modulationswege verstanden, so studirt man innerhalb des Führers die einzelnen Tonbilder nach der angedeuteten Auffassung und stets mit Rücksicht auf die Tonart, in der sie sich bewegen, abgesehen von der späteren Begleitung.

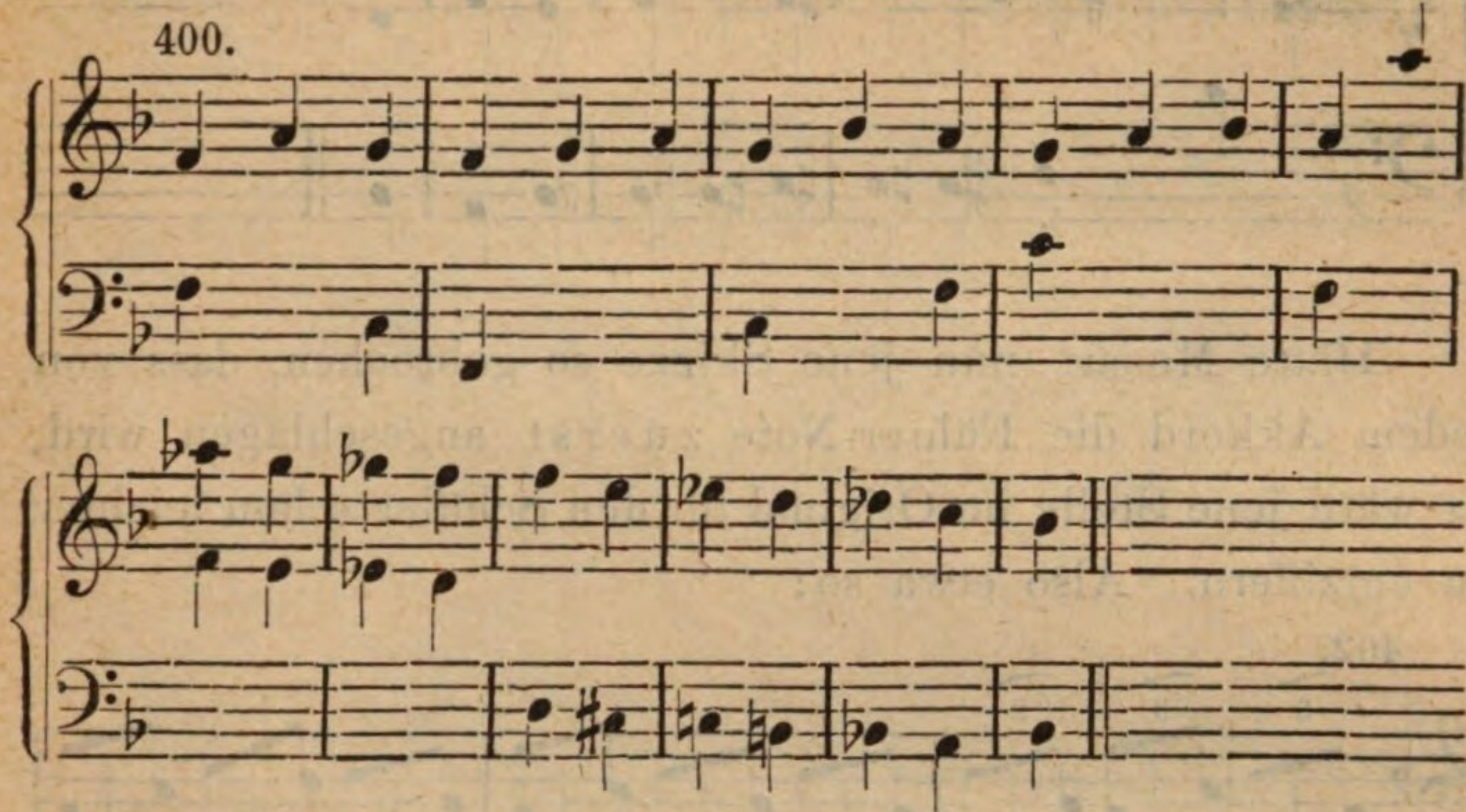
Dann setzt man zu dem Führer die erste einfachste Begleitung, wie Mozart sie wahrscheinlich gewählt hat. Hierbei findet man, dass in der Regel nur Note gegen Note steht, so dass es oft zweifelhaft ist, welche Noten der ursprüngliche Führer und welche die Begleitung sind. Demnächst wird also der Anfang des ersten Satzes so aussehen:

399.



Neu und räthselhaft werden dem Schüler hier wohl zunächst die folgenden zehn Takte — Anfang der Brücke —

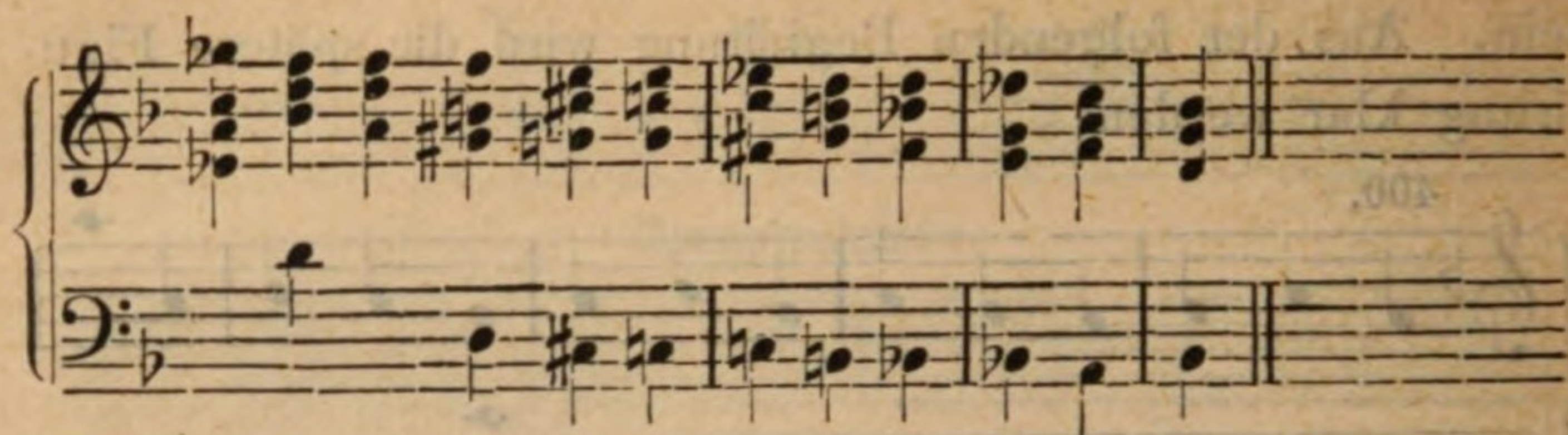
sein. Aus der folgenden Begleitung wird die spätere Figurierung klar werden:



Ist für den ganzen ersten Satz die Begleitung gefunden, welche nach dem Original die wahrscheinlichste ist und wobei die, ohne Begleitung gebliebenen Noten wohl beachtet werden; so folgt die Taktordnung, welche nirgends Zweifel lässt, aber überall an uns die Frage stellt, welche Rücksichten dieselbe diktirt haben.

Schliesslich folgt von Takt zu Takt die Figurierung und die Ausfüllung, oder auch umgekehrt erst die Ausfüllung und dann die Figurierung. Beides geht Hand in Hand weiter und nicht selten werden stellenweise die Ausfüllstimmen zuerst gesetzt, um sie zu Brechungen — also zu einer Figurierung — zu benutzen. Eine solche Stelle ist z. B. der vorerwähnte Anfang der Brücke. Wir setzen zu Nr. 400 die folgenden Ausfüllstimmen:





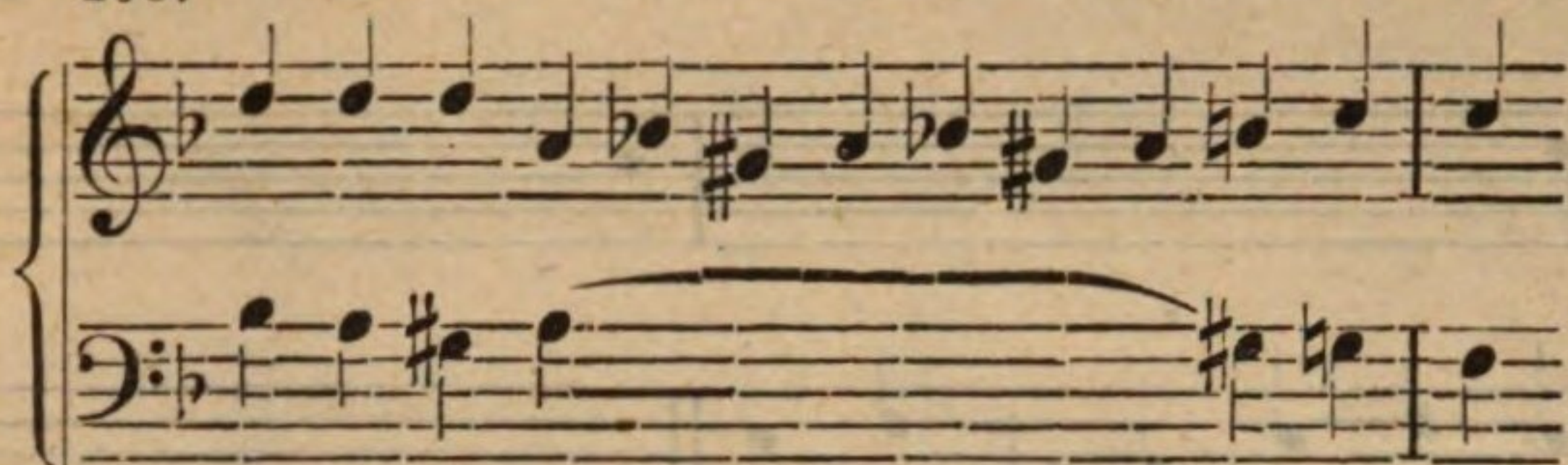
Hätte Mozart nun jene Skizze so gebrochen, dass von jedem Akkord die Führer-Note zuerst angeschlagen wird, so wäre jene Stelle im Original für den Schüler schon leichter zu entziffern. Also etwa so:



Mozart hat aber die, im Original vorgeschriebene Brechung vorgezogen, wodurch sich der Führer unkenntlicher macht. Nun aber wird jene Mozart'sche Stelle dem Schüler durchaus klar sein und Aehnliches ihm leicht werden. Hierbei muss ich aber noch bemerken, dass ähnliche Stellen bei hinreichender Akkordkenntniss auch ohne jene Hülfsnoten sofort in vollendeter Form gebildet werden. Aber wenigstens ohne ein Gedachtsein einer richtigen Akkordfolge, an dem Faden eines Führers, geht es allerdings nicht.

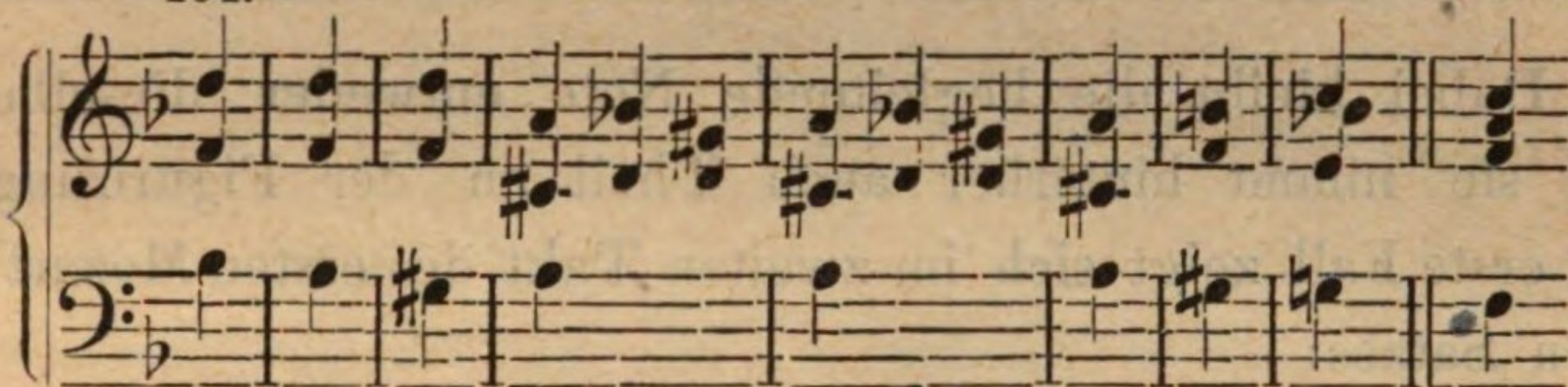
Die letzten acht Takte der Modulationsgruppe werden auch einer Erklärung bedürfen. Hier die Begleitung:

403.



Die folgende Skizze zeigt einige Ausfüllstimmen und die Taktordnung:

404.



Hier nun auch noch die Figurierung meist durch Brechung:

405.



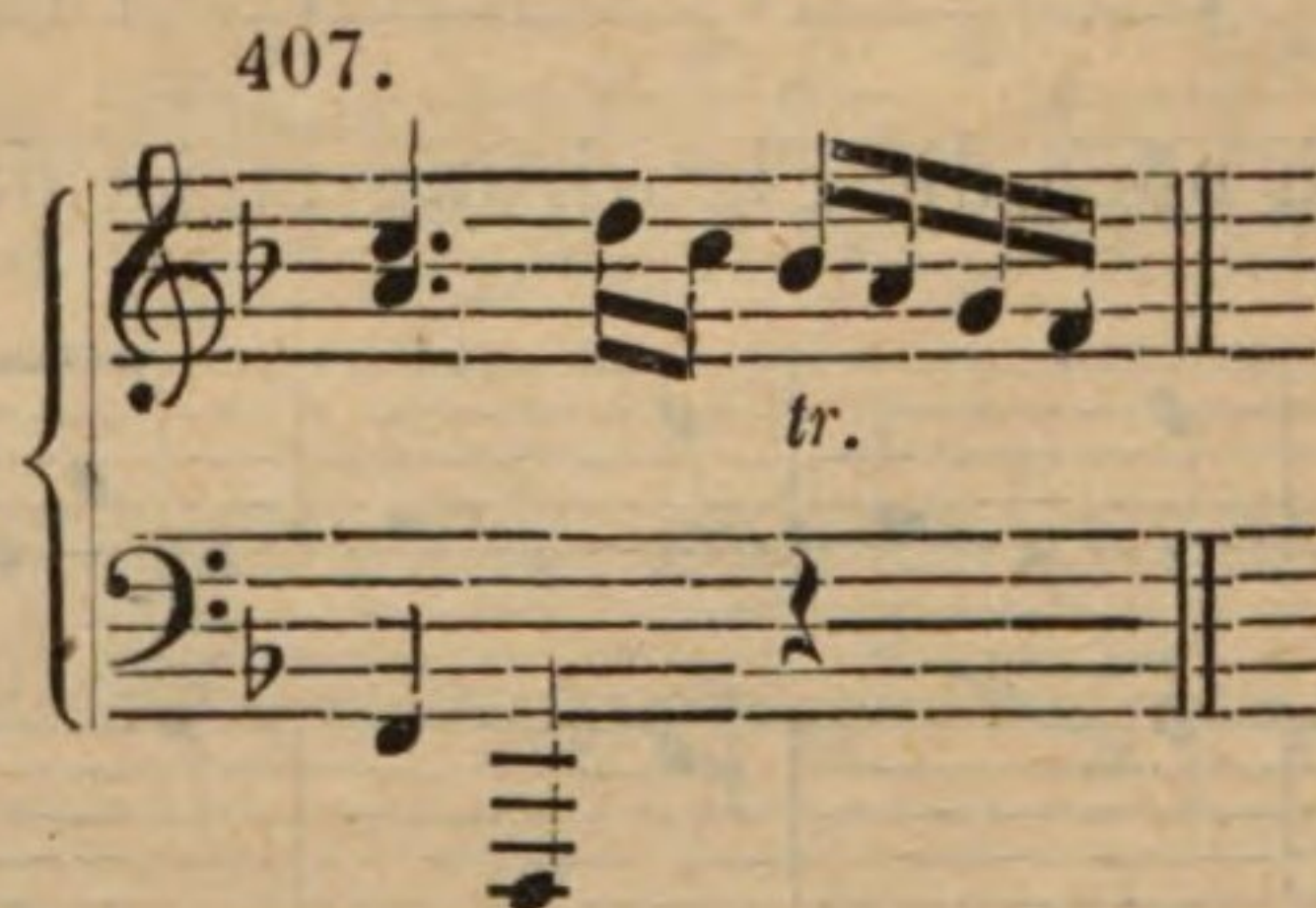
Die Vollendung kann nun keine Schwierigkeit mehr machen.

Nun ist aber in Bezug auf die Figurierung noch Einiges nachzuholen.

Wenn eine Note figurirt wird, so geschieht es gemäss der Begleitung. Z. B. das folgende c:



Dabei bleibt die begleitende Note entweder dieselbe, oder sie nimmt hinterher auch Theil an der Figurirung. Der erste Fall zeigt sich im zweiten Takt des ersten Mozart'schen Satzes:

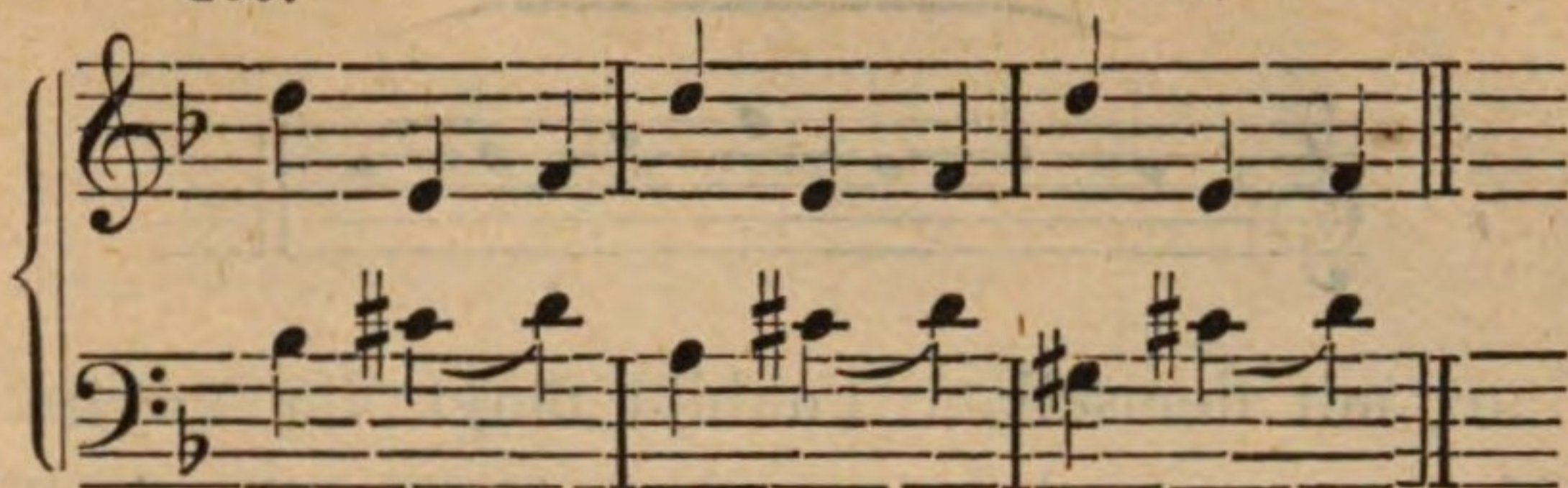


Die begleitende Stimme konnte aber auch etwa so theilnehmen:



Dieser Fall findet sich zu Anfang der letzten zehn Takte der Modulations-Gruppe des ersten Mozart'schen Satzes. Siehe Nr. 405.

409.



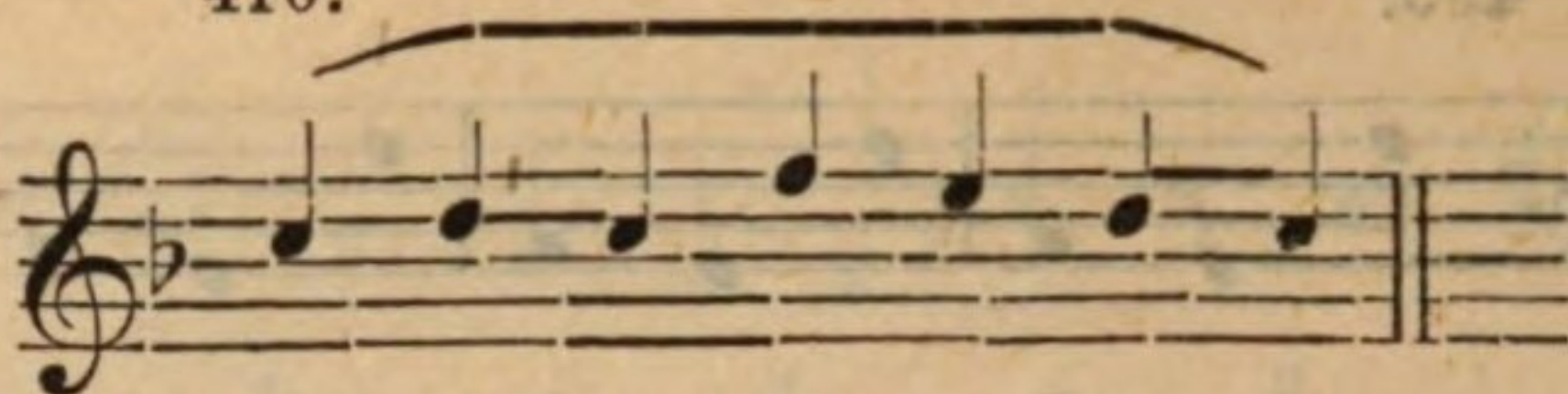
Ferner ist zu bemerken, dass auch die Figurirung zunächst wie alle Tonbilder ohne rhythmische Gestaltung niederzuschreiben ist.

§. 83.

Wenn dann der erste Satz in allen Theilen verstanden und der Schüler fähig ist, jede Skizze desselben ohne Buch herzustellen; so wird dann in gleicher Weise auch der zweite und dritte Satz behandelt. Wenn dabei hier und da Zweifel bestehen bleiben, ob der Meister Alles so und nicht anders gedacht und hat entstehen lassen; so hat das ja seinen natürlichen Grund in der Mehrdeutigkeit jeder Tonverbindung und thut dem |Gewinnbringenden dieses Verfahrens keinen Abbruch. Und zum Troste ist es sehr wohl denkbar, dass selbst der Meister nach Jahr und Tag in der Erklärung seiner eigenen Compositionen über manche Punkte in Bezug auf den ursprünglichen Gedanken, auf die ursprüngliche Reihenfolge, auf diese oder jene Auffassung in Zweifel sein kann. Wie viel mehr bei fremden Tonsätzen!

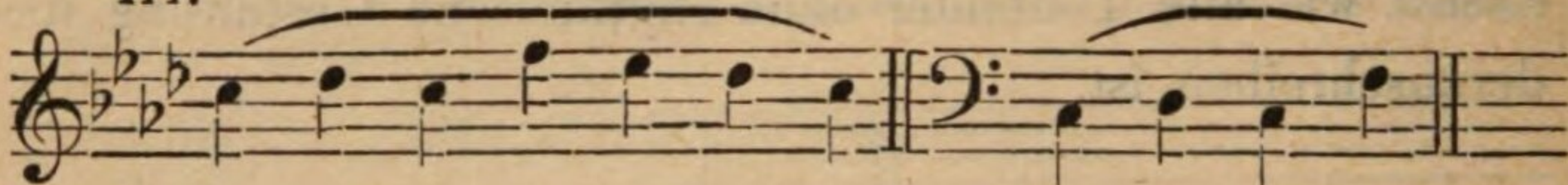
Wenn man voraussetzen darf, dass der zweite Satz erst dann begonnen ward, als der erste vollendet vorlag; so wird es zunächst unsere Aufgabe sein, zu sehen, ob der zweite Satz ganz, oder theilweise aus dem ersten entsprungen ist. Da zeigt sich nun gleich im ersten Satz in der Oberstimme vom 2. bis 5. Takt mit Weglassung einiger unwesentlicher Noten das folgende Tonbild:

410.



Ganz mit demselben Tonbild fängt der zweite Satz — Nr. 383 — an, und bringt den Anfang jenes Tonbildes nochmals im Bass:

411.



Ist das Alles Zufall bei Mozart? Und wenn nicht, was folgt daraus? Antwort, dass jede rhythmisch und tonisch vollendete Tonreihe einen Führer abgeben kann. Z. B. die Tonfolge der ersten 8 Takte in der Oberstimme des ersten Satzes:

412.



Somit liegt schon in einem Takte häufig ein Führer für einen, oder mehrere Sätze, besonders dann, wenn man ihn abwechselnd in verschiedene Stimmen setzt.

Betrachten wir nun den Führer in Nr. 383 weiter, so liesse sich auch das zweite Tonbild auf das erste zurückführen:

413.



Also ursprüngliches Tonbild nebst Verkehrung.

Der Gesang besteht zunächst aus lauter Fortschreitungen, deren drei Muster wiederum im ersten Tonbilde liegen. Die Fortsetzung des Führers in der Unterstimme ist ein freier Anhang, wenn er auch aus Vorhergehendem abgeleitet werden kann.

In der Modulation liegen die Tonbilder, welche alle denjenigen im Thema nachgebildet sind, so ganz zu Tage, dass es einer besondern Hinweisung auf die Vorbilder nicht mehr bedarf.

Demnach wäre in der That der Führer des zweiten Satzes fast ganz aus dem ersten entlehnt.

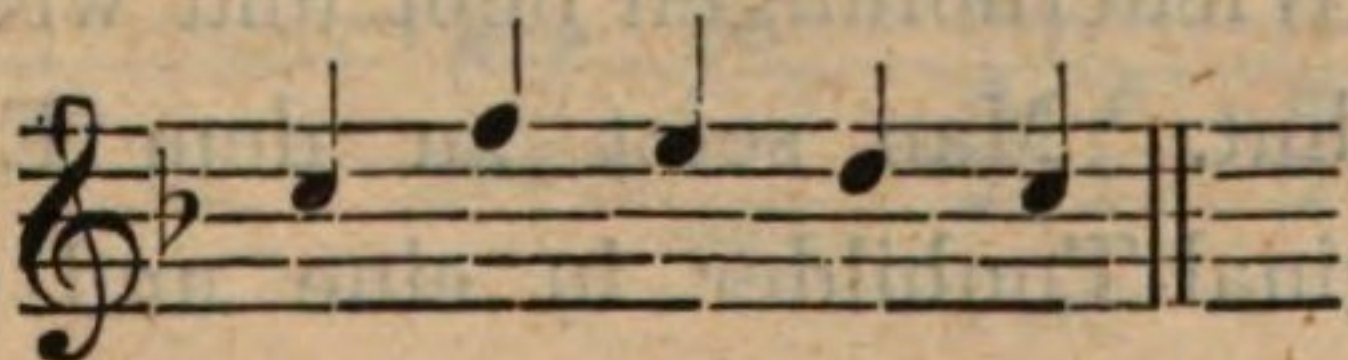
Das Uebrige am zweiten Satze kann ich nun wohl dem Schüler selbst überlassen. Nur will ich hier noch, und zwar in Bezug auf alle drei Sätze, bemerken, dass man auch sein Augenmerk darauf zu richten hat, in wiefern die Wiederholungsgruppe mehr oder minder treu wiederholt. Nachdem der Schüler im Stande ist, auch den zweiten Satz ohne Buch von Skizze zu Skizze herzustellen, mache ich noch einige Bemerkungen zum dritten Satz.

§. 84.

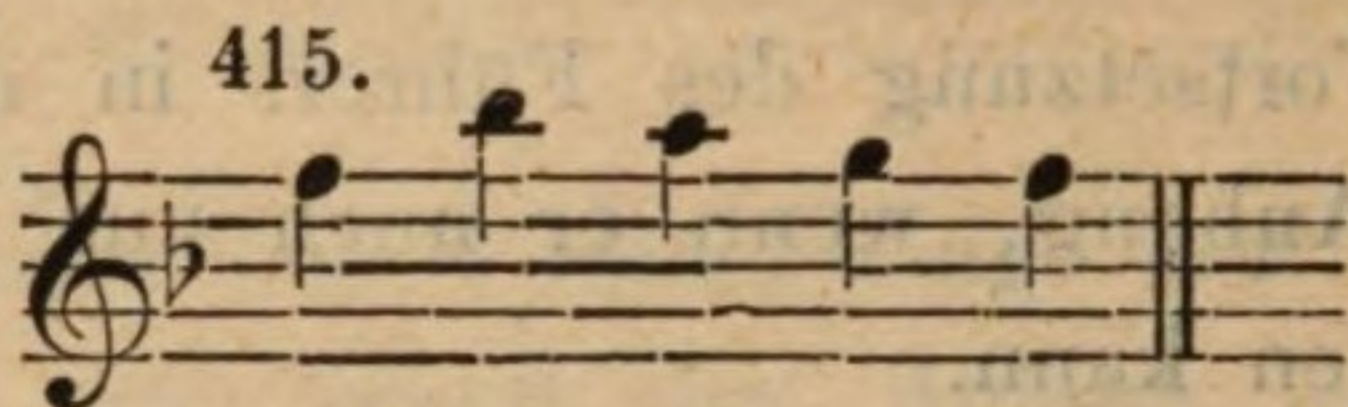
Sieht man sich die Oberstimme in der Vollendung des dritten Satzes an und erinnert sich dessen, was in §. 48 über die Bildung der thematischen Tonbilder gesagt ist; so scheint es nicht unwahrscheinlich, dass auch der dritte Satz mit einem Tonbilde anhebt, das aus dem Thema des ersten Satzes entnommen wurde.

Mit Weglassung einiger Nebentöne lautet das erste Tonbild des ersten Satzes also:

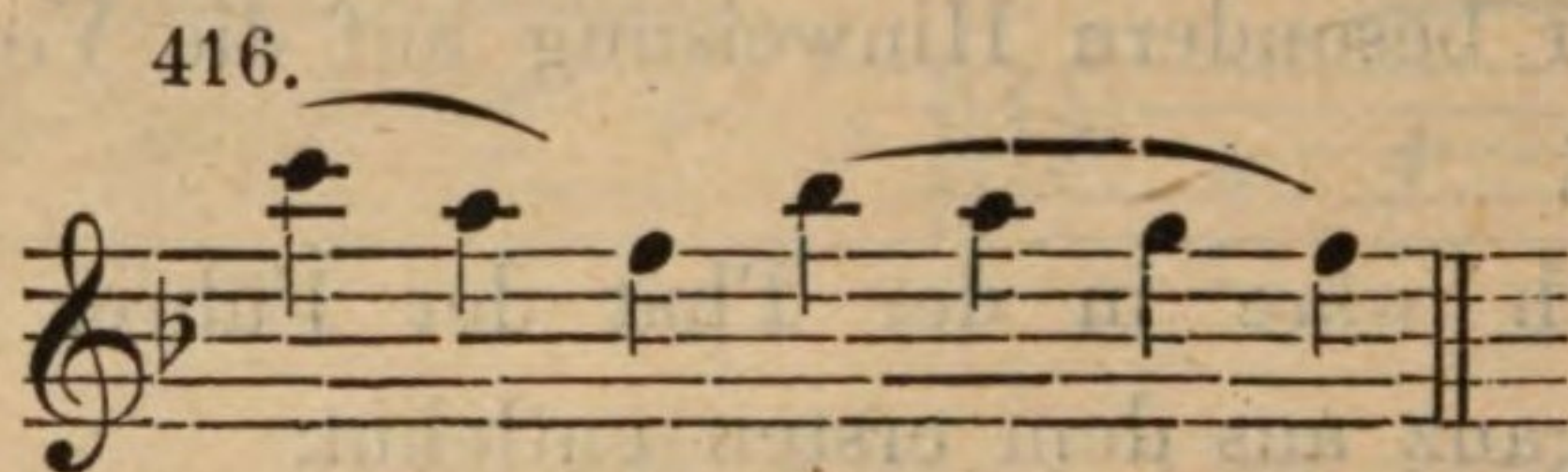
414.



Versetzt man jenes Tonbild auf die Stufe f, macht also eine Fortschreitung davon, so erhält man das folgende Tonbild:



Setzt man dem noch ein Tonbild für einen Auftakt vor, so erscheint das Tonbild, welches den dritten Satz eröffnet:



Dem sei nun, wie ihm wolle, jedenfalls ist dieser Gesichtspunkt ein lehrreicher für die Bildung eines neuen Führers aus einem vorhergehenden. Und gewiss ist — siehe Nr. 384 —, dass der Führer der Thema-Gruppe des dritten Satzes ganz mittels jenes Tonbildes hervorgerufen ist.

Die Brücke zeigt dort neue Tonbilder. Aber der Gesang hat seine Bilder grösstentheils und die Modulation die ihrigen wiederum fast ganz aus der Brücke entnommen.

Die Begleitung und die Figurirung im dritten Satze ist überall leicht verständlich.

Nun aber möchte ich dem Schüler noch anrathen, die Führer der drei Sätze — Nr. 382, 383 und 384 — in Bezug auf ihre Tonbilder zu vergleichen und alle diejenigen zu streichen, welche bloss Wiederholungen auf denselben, oder andern Stufen sind, um zu sehen, welche dann noch übrigbleiben als Original-Tonbilder und aus wie vielen und aus welchen die sämtlichen Führer gebildet sind. Da wird es sich wiederum zeigen, wie sehr die Musik die offenbaren und versteckten Wiederholungen liebt und wie viel der Meister mit Wenigem thut. Man setzt zu dem Ende am besten sämtliche Original-Tonbilder in eine und dieselbe Tonart.

Dreissigstes Kapitel.

Nachtrag.

§. 85.

Zu den hier nachfolgenden Compositionen gedenke ich später zur weitem Belehrung die ersten Skizzen mitzutheilen. Ein Vergleich der muthmasslichen ersten Anlagen mit den wirklich von mir aufgezeichneten wird dann für den Kunstjünger nicht ohne Interesse sein.

Nr. 417. Introduction und Victoria-Walzer.

Andante.

W. Dyckerhoff.

Introduction.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is labeled 'Introduction.' and the second system is labeled 'Victoria-Walzer.' The tempo is 'Andante.' The key signature is G major (one sharp). The first system has a treble and bass staff. The bass staff has a 'Ped.' marking and a '*' marking. The second system also has a treble and bass staff. The bass staff has a 'p' marking, a 'ff' marking, a 'Ped.' marking, and a '*' marking. The score ends with a double bar line and repeat signs.

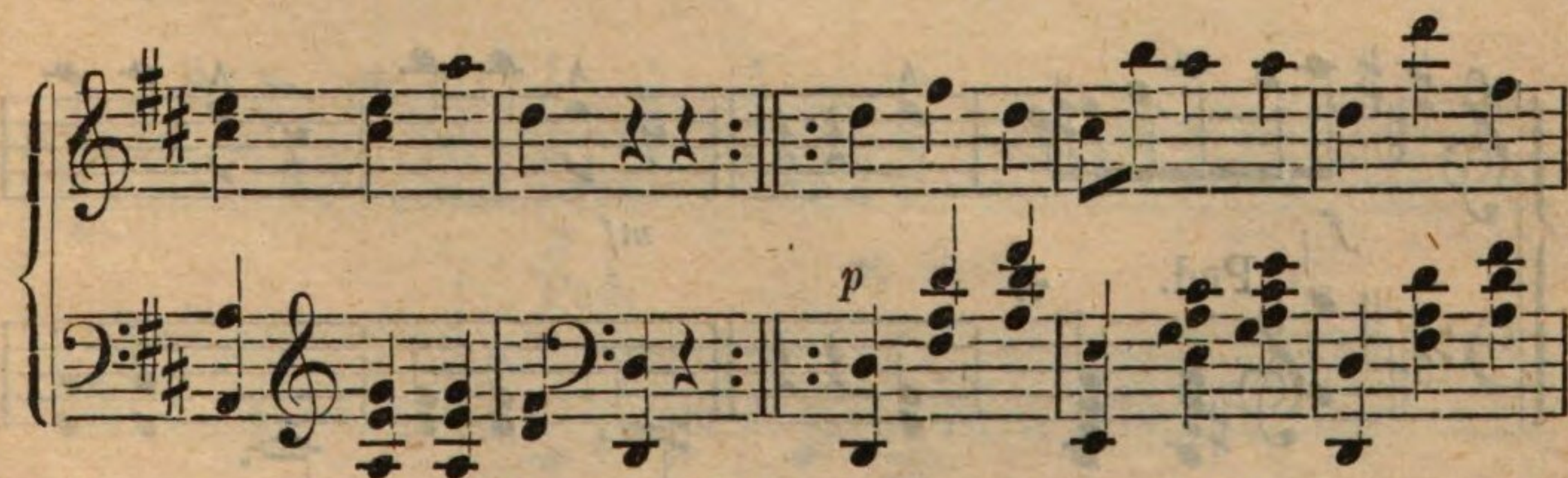
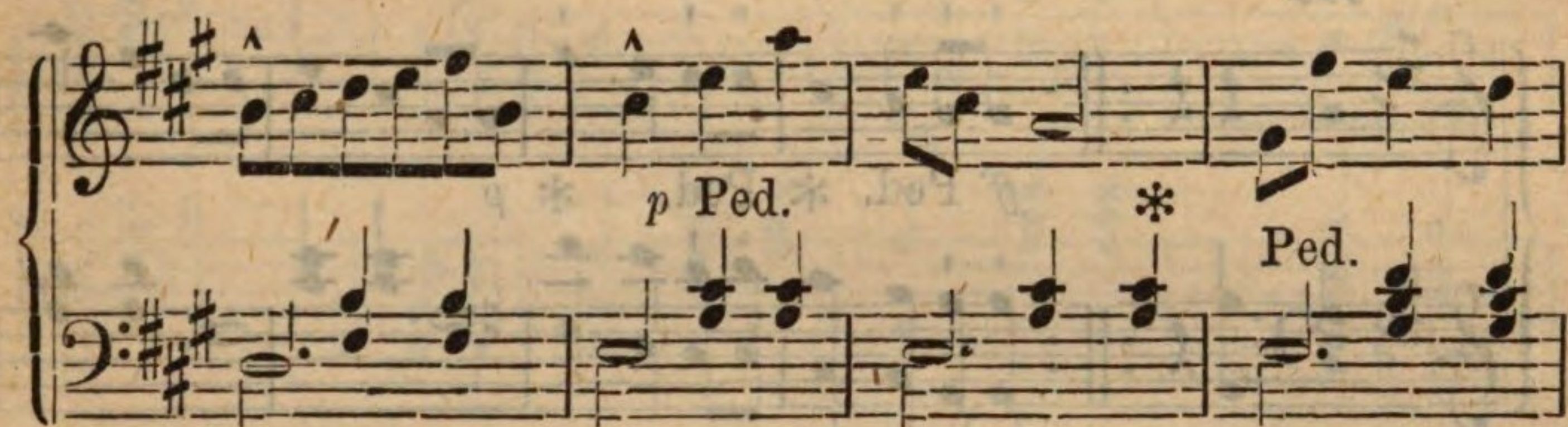
First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and a pedaling instruction (*Ped.*). The bass staff has a whole rest. The system concludes with a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*ff*) dynamic, and a pedaling instruction (*Ped.*).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a crescendo leading to a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a whole rest. Pedaling instructions (*Ped.*) and asterisks (*) are present.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff is marked *mf* and includes a pedaling instruction (*Ped.*). The bass staff has a whole rest. The tempo is indicated as *Walzer-Tempo.*

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*f*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff has a whole rest. Pedaling instructions (*Ped.*) and asterisks (*) are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a trill (*tr.*) and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff has a whole rest.



8

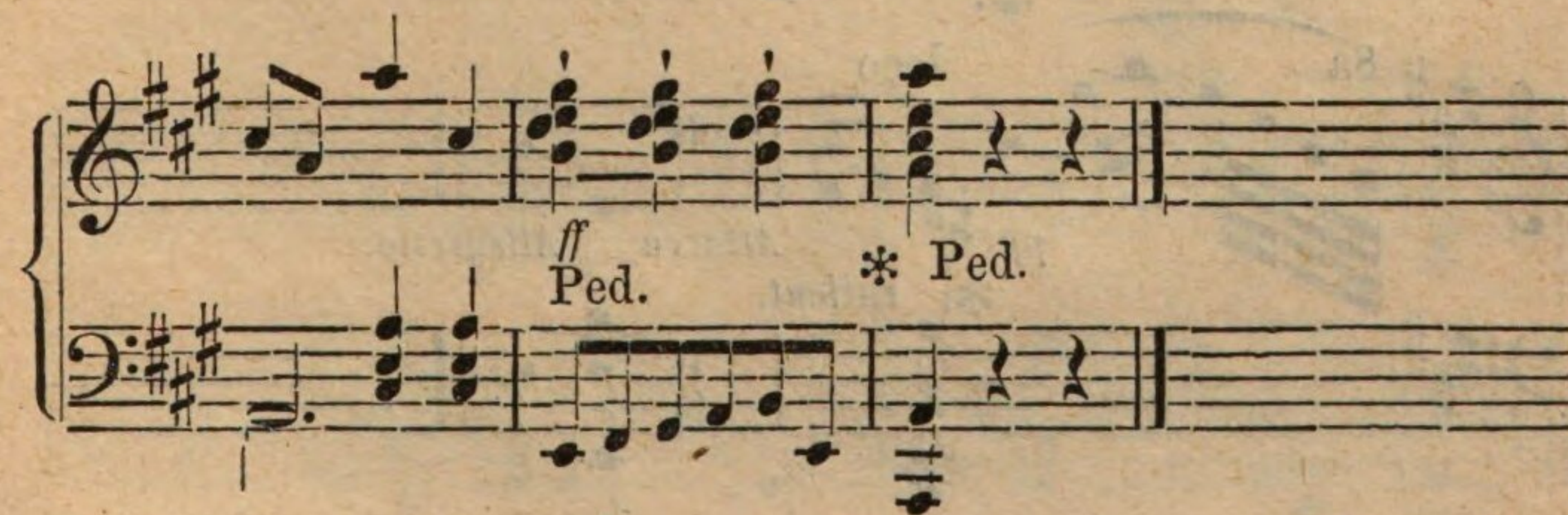
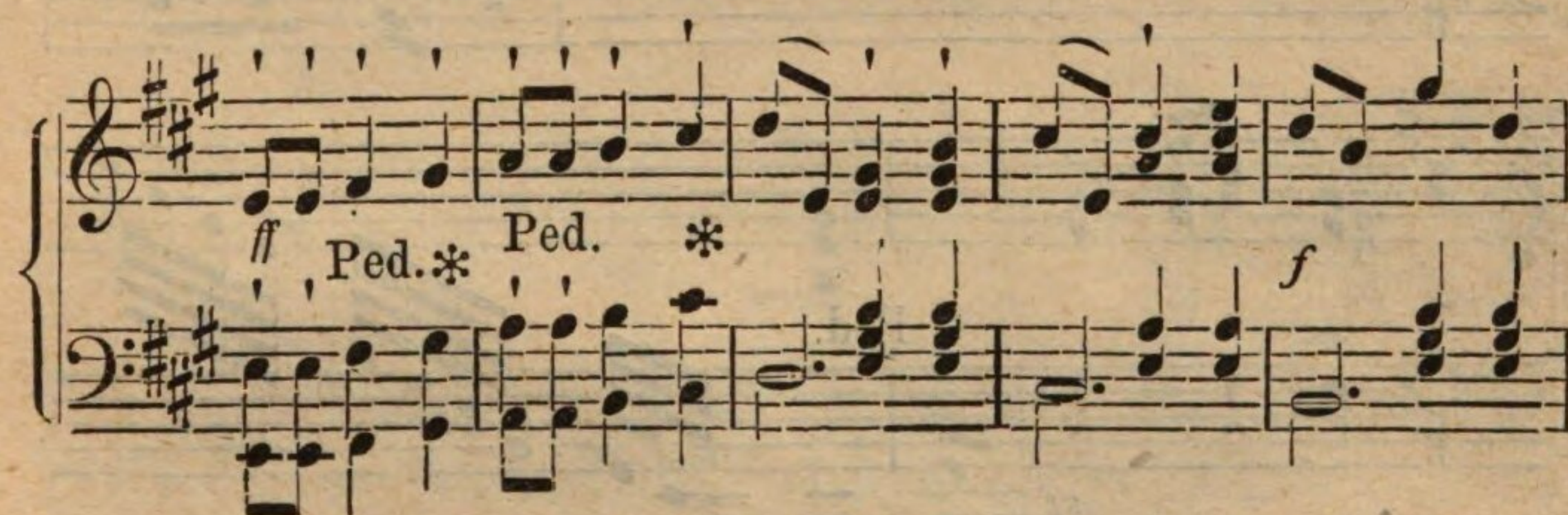
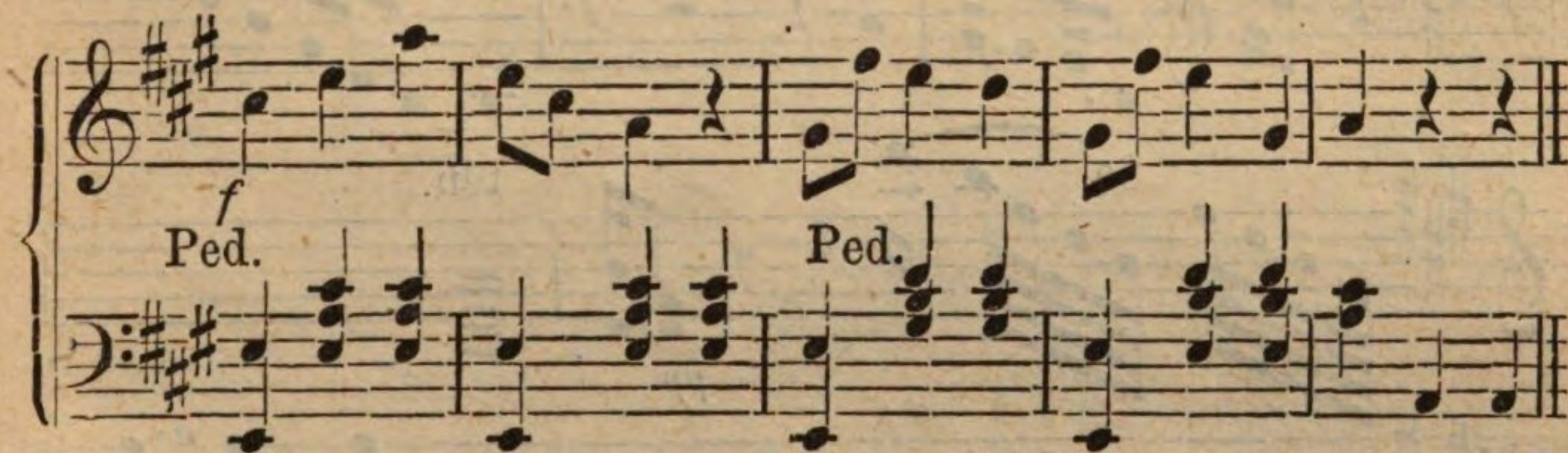
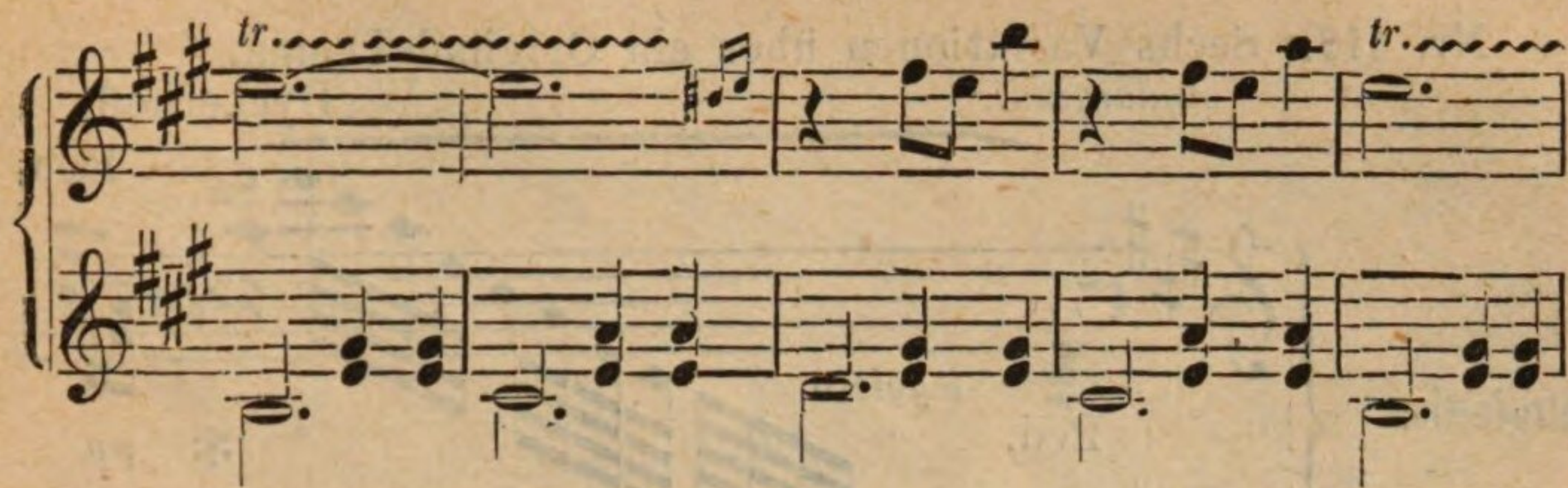
f

ff Ped. * Ped. * *p*

f Ped. * Ped. * *ff*

p Ped. * Ped. *

f Ped. * *mf*



Nr. 418. Sechs Variationen über ein Original-Thema.

Andantino.

W. Dyckerhoff.

Introduction.

leggiere
Ped.
sf
p
8a
loco
ten.
Ped.
8a
ten.
Ped.
sf
p
8a
loco
pp
Attacca
rallent.
Allegretto.

Allegretto.

Thema.

mf

p

rit.

primo

tempo

Un poco vivo.

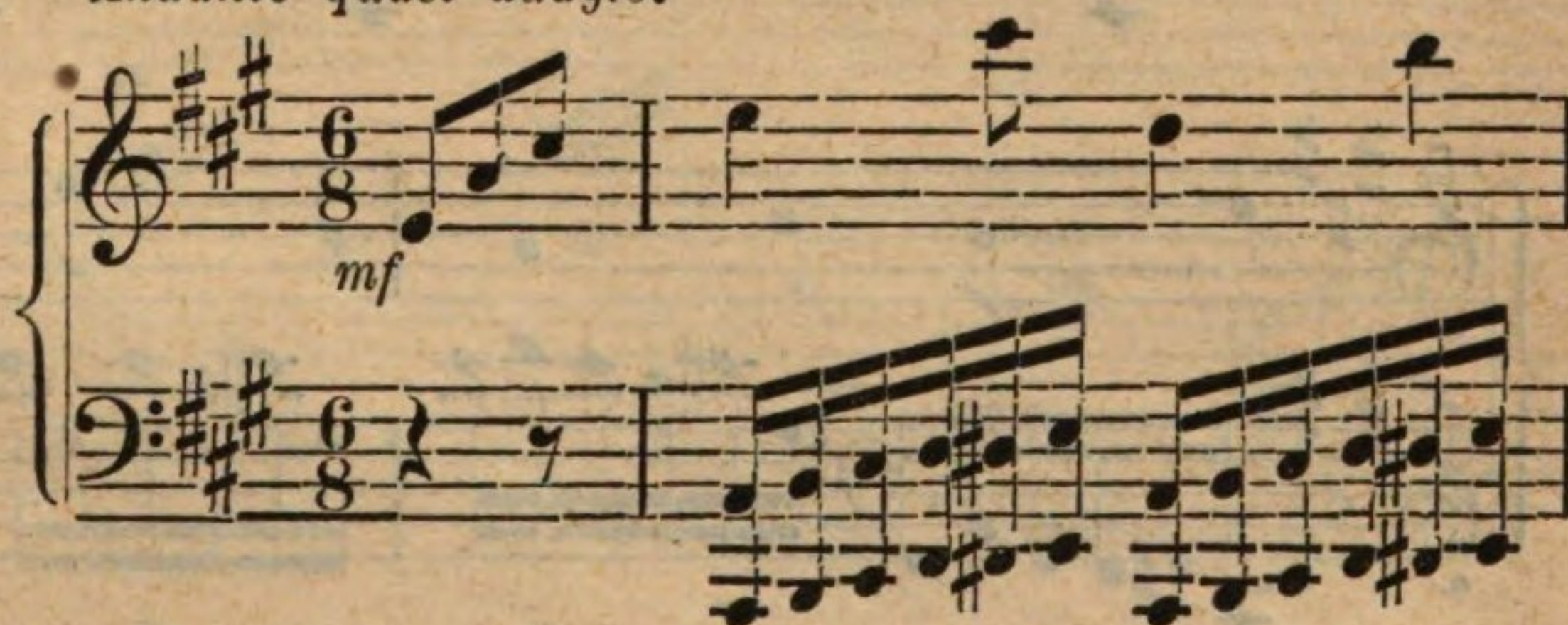
Var. 1.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system has a treble and a bass staff joined by a brace. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The first system is marked 'Var. 1.' and 'mf'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes the lyric 'de' and features a crescendo marking. The fourth system includes the lyrics 'cres' and 'cen' and features a fortissimo 'sf' marking. The fifth system includes the lyric 'do' and continues the melodic line. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.



Andante quasi adagio.

Var. 2.

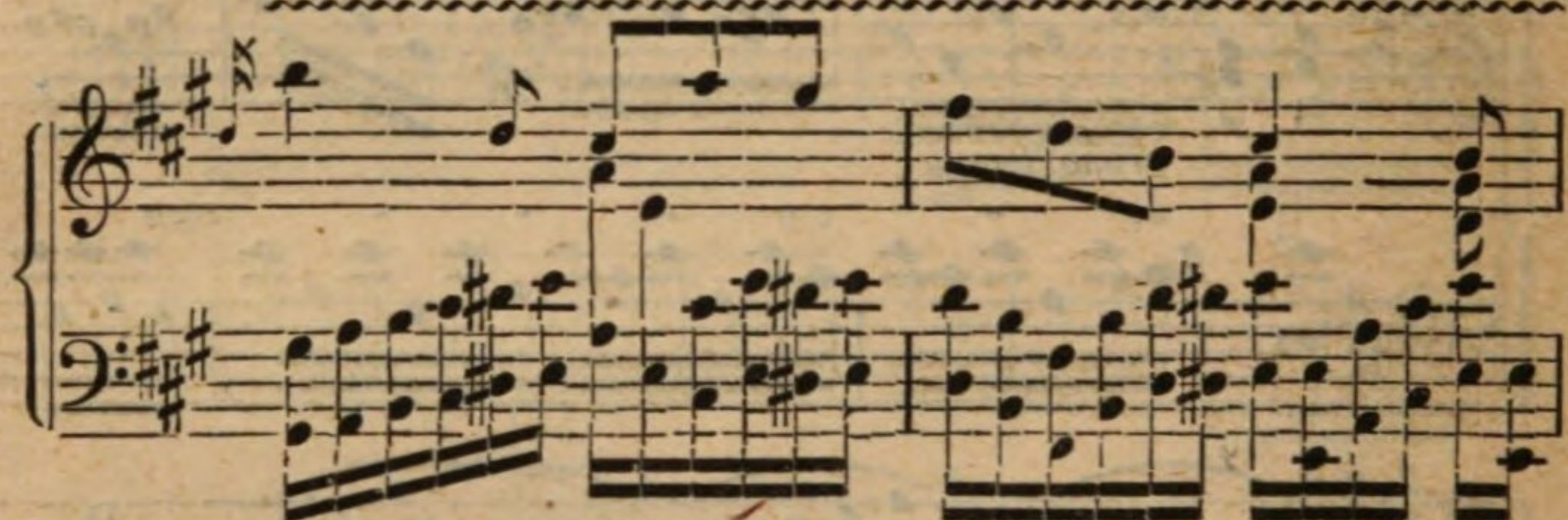




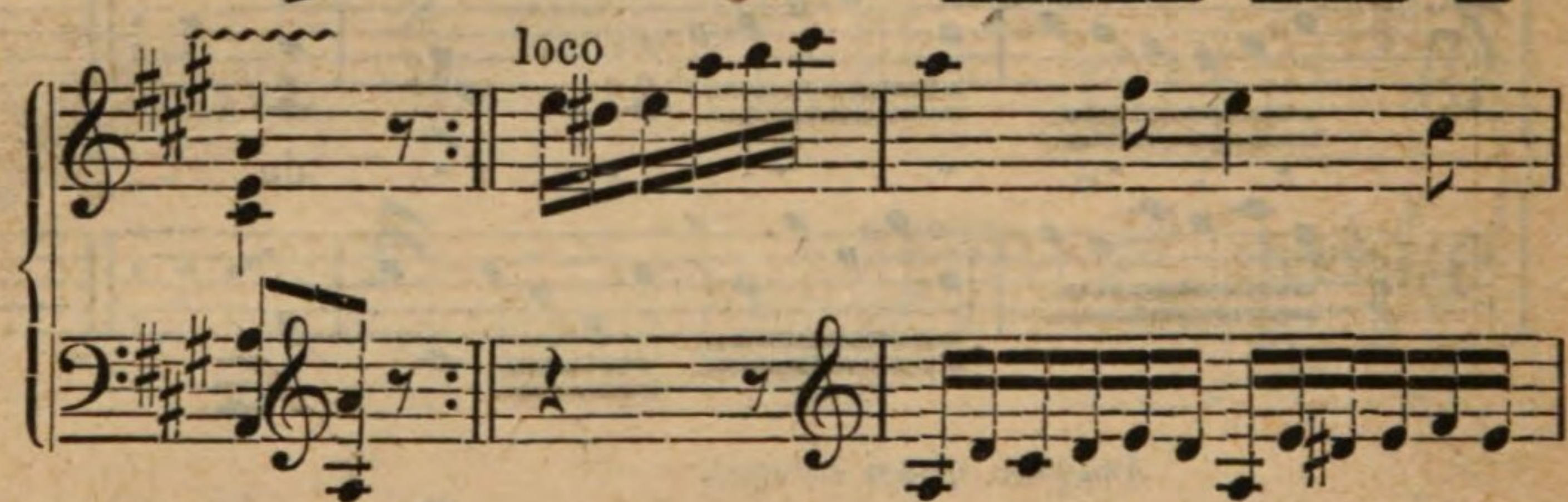
The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a wavy line above it, followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a complex, fast-moving passage with many beamed notes. A wavy line is placed above the treble staff towards the end of the system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

8a

p

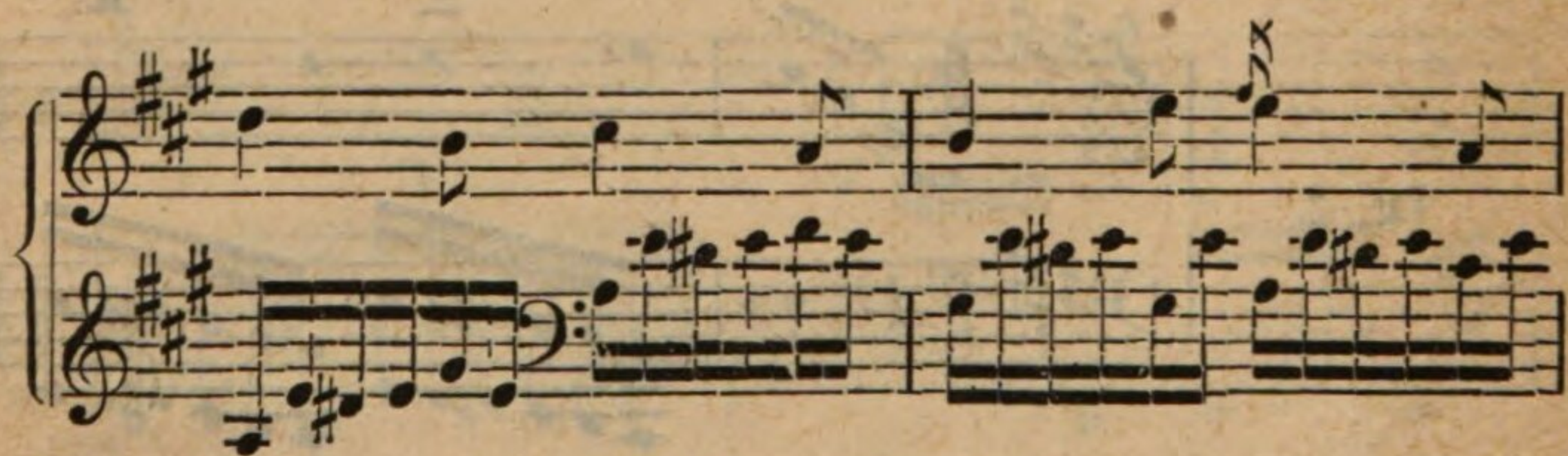


The second system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff has a wavy line above it and contains several measures of music. The bass staff continues with a dense, fast-moving texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



The third system of musical notation features a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff begins with a wavy line above it, followed by a measure with a fermata. The bass staff contains a series of notes, some of which are beamed together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

loco



The fourth system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains several measures of music. The bass staff continues with a dense, fast-moving texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



The fifth system of musical notation features a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains several measures of music. The bass staff continues with a dense, fast-moving texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

de - cre -

f

scen - do

This system contains a piano accompaniment for a vocal line. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The lyrics "scen - do" are written below the vocal line.

Vivace.

Var. 3.

Scherzando

cre - - - scen -

This system is the beginning of a variation. It features a piano accompaniment in bass clef with a key signature of two sharps. The tempo/mood is marked "Vivace." and "Scherzando". The variation is labeled "Var. 3.". The lyrics "cre - - - scen -" are written below the piano part. The piano part includes triplet markings (3) and accents (>).

do de

This system continues the piano accompaniment from the previous system. The lyrics "do de" are written below the piano part. The piano part includes triplet markings (3) and accents (>).

cre - - - scen - do

This system continues the piano accompaniment. The lyrics "cre - - - scen - do" are written below the piano part. The piano part includes triplet markings (3) and accents (>).



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with eighth and sixteenth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics "cre - scen -" are written below the treble staff.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line. The lyrics "do de - cres -" are written below the treble staff.



Third system of musical notation. The treble staff ends with a double bar line and repeat signs. The bass staff continues the supporting line. The lyrics "do" are written below the treble staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr.) and accents (>). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano (p) dynamic.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a more active accompaniment with chords and single notes, marked with a forte (f) dynamic.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a wavy line indicating an octave (8a) and a 'loco' marking. The bass clef staff continues the accompaniment, marked with a piano (p) dynamic.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr.) and accents (>). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano (p) dynamic.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr.) and accents (>). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano (p) dynamic.

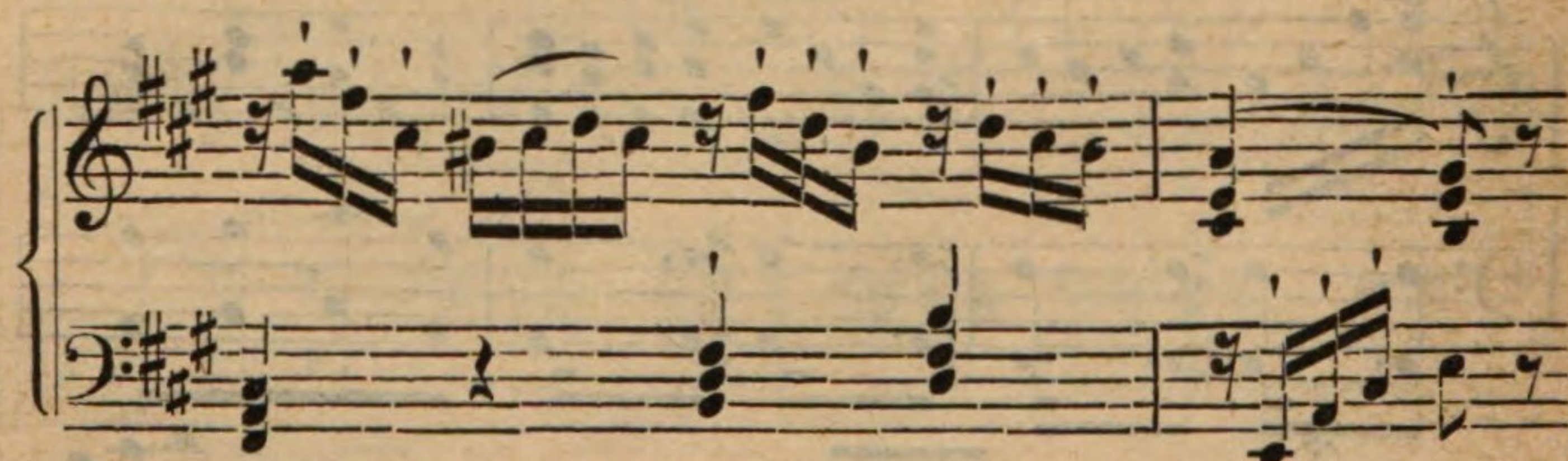
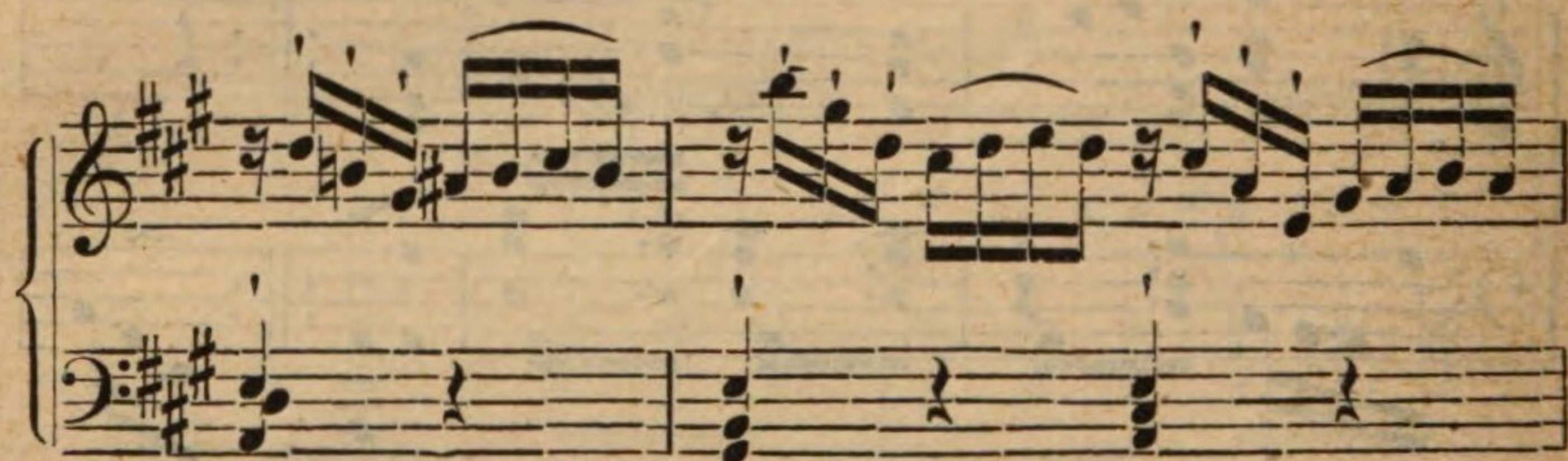
Var. 5.

This page contains a handwritten musical score for a variation, labeled 'Var. 5.' in the upper left. The music is written in 2/4 time, as indicated by the time signature in the first system. The score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is in black ink on aged, slightly discolored paper. The first system includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The second system shows a change in the bass line with a double bar line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a more complex bass line with many beamed notes. The fifth system shows a change in the treble line with a double bar line. The sixth system concludes the variation with a final cadence. The handwriting is clear and legible, typical of a professional composer's manuscript.



Allegro con brio.

Var. 6.



de - cre - scen -

This system features a piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The left hand plays a more active melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics "de - cre - scen -" are written below the right-hand staff.

do p

This system continues the piano accompaniment. The right hand has some rests followed by a melodic phrase. The left hand continues its active pattern. The lyrics "do" and a piano dynamic marking "p" are present below the right-hand staff.

8a

This system is marked with a wavy line and the number "8a" above the first staff. The right hand plays a continuous, flowing melody with many sixteenth notes. The left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords.

loco

This system is marked with a wavy line and the word "loco" above the first staff. The right hand continues the rapid, flowing melody. The left hand's accompaniment remains consistent with the previous system.

tr. f ff

This system includes a trill marked "tr." in the right hand. The left hand features a forte "f" section followed by a fortissimo "ff" section, both with active sixteenth-note patterns. The right hand has a few chords and rests.



de cres -

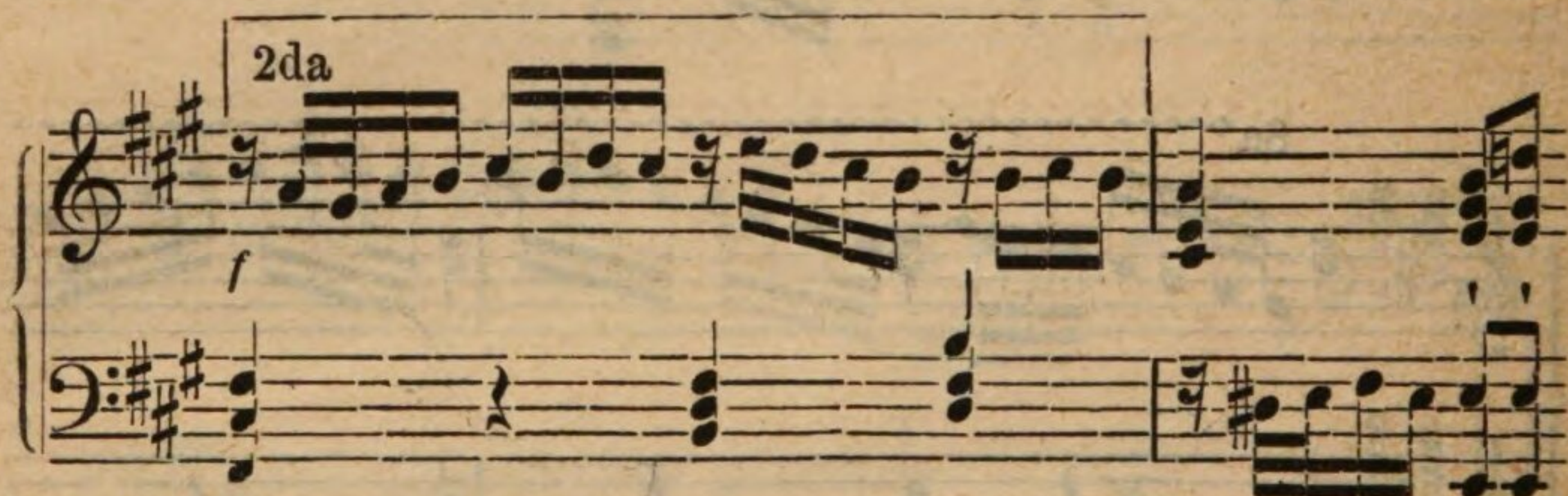
The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a series of chords and single notes, with the lyrics "de" and "cres -" written below it. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment.



cen do

1a

The second system continues the musical piece. The treble staff has the lyrics "cen" and "do" below it. A first ending bracket labeled "1a" spans the final measures of the system. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.



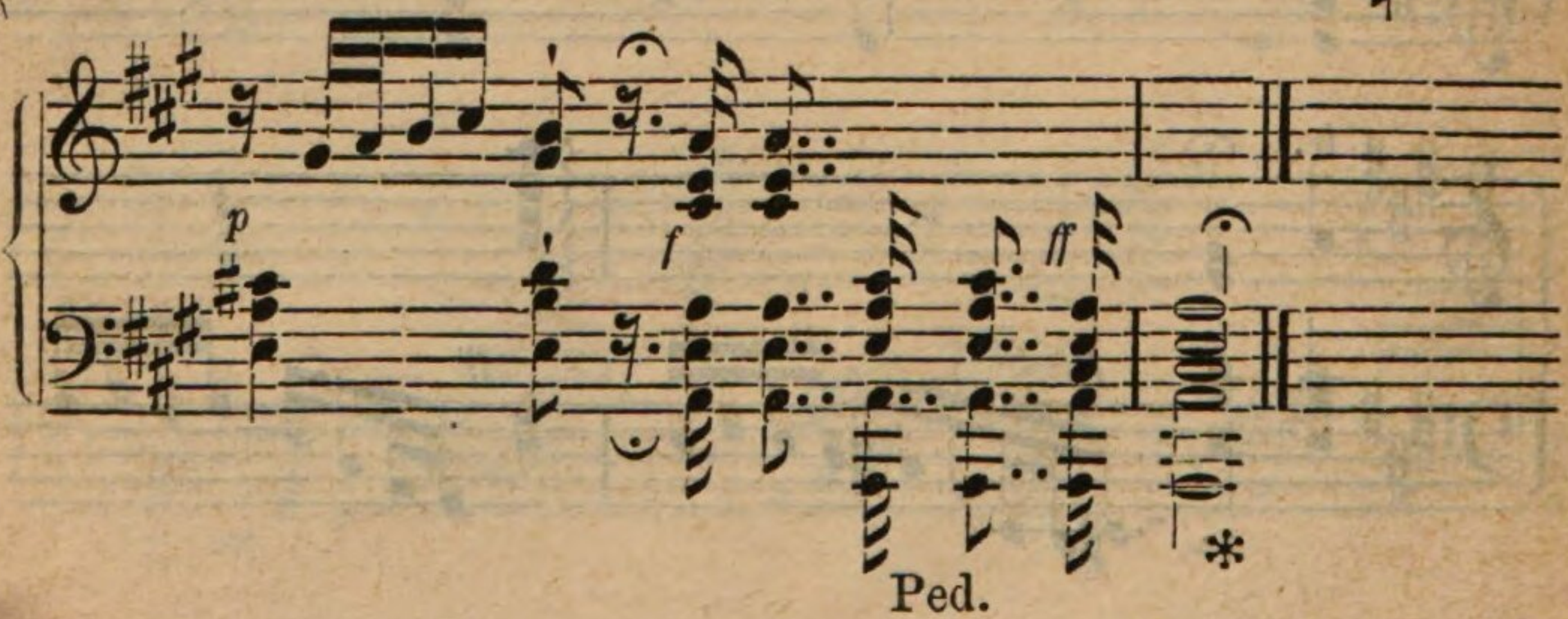
2da

f

The third system begins with a second ending bracket labeled "2da". The treble staff starts with a forte dynamic marking "f". The bass staff continues with its accompaniment.



The fourth system of musical notation shows the continuation of the piece. The treble staff features more complex melodic lines, while the bass staff maintains the rhythmic accompaniment.



p f

Ped. *

The fifth system concludes the piece. The treble staff ends with a final chord. The bass staff includes a piano dynamic marking "p", a forte marking "f", and a pedal point marked "Ped." with an asterisk "*".

419. Aus dem Rink-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy-Album.
Erfurt und Leipzig, G. W. Körner.

Moderato.

Für volle Orgel.

W. Dyckerhoff.

The musical score is written for a full organ. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The first system includes a 'Ped.' (pedal) section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a moderate tempo and a full organ sound.





420. Lass mich trauern, lass mich klagen.

Adagio con dolore.

Musik und Text v. W. Dyckerhoff.

Lass mich

trauern, lass mich kla-gen, dass ich dich ver-lo-ren ha-be, dass du

The musical score for the song 'Lass mich trauern, lass mich klagen.' is presented in G major, 3/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Lass mich trauern, lass mich klagen, dass ich dich ver-lo-ren ha-be, dass du'. The piano accompaniment provides a harmonic background for the vocal melody.

schläfst, ach nun so tie-fen, ach so lan - gen Schlaf! — All mein

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in G major (one sharp) and features a melodic line with a crescendo hairpin. The piano accompaniment is in the same key and includes both treble and bass staves with chords and moving lines.

calando

Glück war m. dein Leben, all mein Schmerz ist nun dein Tod!

The second system continues the musical piece. The tempo marking *calando* (diminuendo) is placed above the vocal line. The vocal line shows a melodic phrase with a crescendo hairpin. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both staves.

lento assai con anima.

Wie aus vol-len Hän-den streutest du mir Blum-men auf die

The third system begins with the tempo marking *lento assai con anima.* (very slow with soul). The vocal line features a melodic line with a crescendo hairpin. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both staves.

Pfa - de, und in dei - nen Au - gen strahl - ten Ster - ne

mir in dunk - ler Nacht. — Ein - sam sind nun

mei - ne We - ge, ach, du keh - rest niemals wie - der,

und ich ruf nach dir in mei-nem Schmerz. —

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, a quarter note F#4, and finally a half note G4 with a fermata. The piano accompaniment features a treble staff with chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern.

Lass mich trauern, lass mich kla-gen, dass ich

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a half rest, followed by eighth notes G4 and A4, a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, a quarter note F#4, eighth notes E4 and D4, a quarter note C4, and a half note B3 with a fermata. The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns in both staves.

dich ver-lo-ren ha-be, dass du schläfst, ach, nun so

The third system concludes the musical piece. The vocal line begins with a quarter note B3, followed by eighth notes A3 and G3, a quarter note F#3, eighth notes E3 and D3, a quarter note C3, eighth notes B2 and A2, a quarter note G2, and a half note F#2 with a fermata. The piano accompaniment provides a final harmonic support with chords in the treble and a melodic line in the bass.

tie-fen, ach so lan - gen Schlaf! — All mein Glück war mir dein

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The lyrics are written below the vocal line.

Le-ben, all mein Schmerz ist nun dein Tod!

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature remains G major. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) marking in the right hand.

The third system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The key signature remains G major. The vocal line ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with a double bar line at the end of the system.

421. Das grosse Hallelujah.

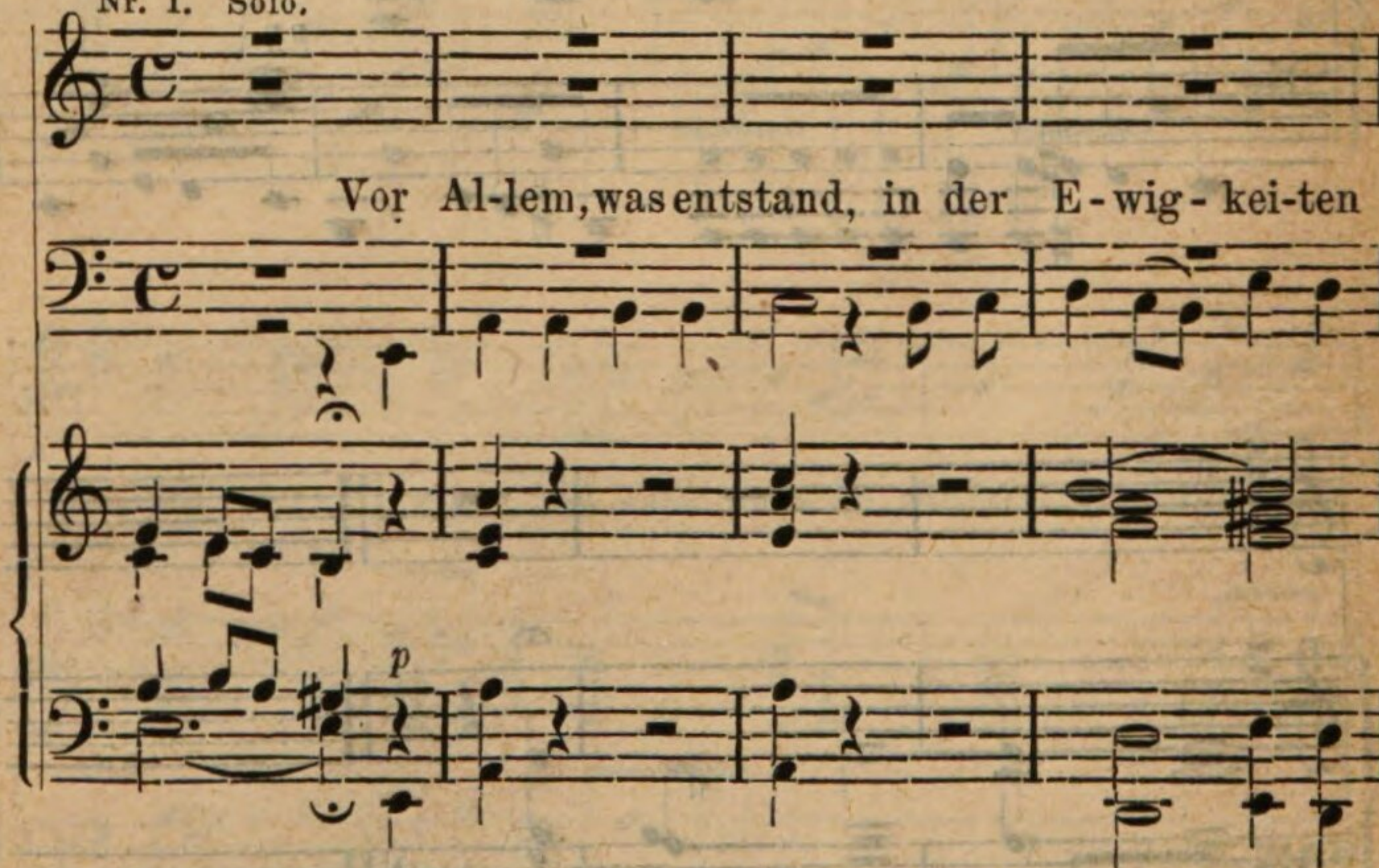
Für gemischten Chor mit Orgel, oder Klavier. Dem kirchlichen Gesangverein zu
Duisburg dargeboten von

Ernst und würdevoll.

W. Dyckerhoff.



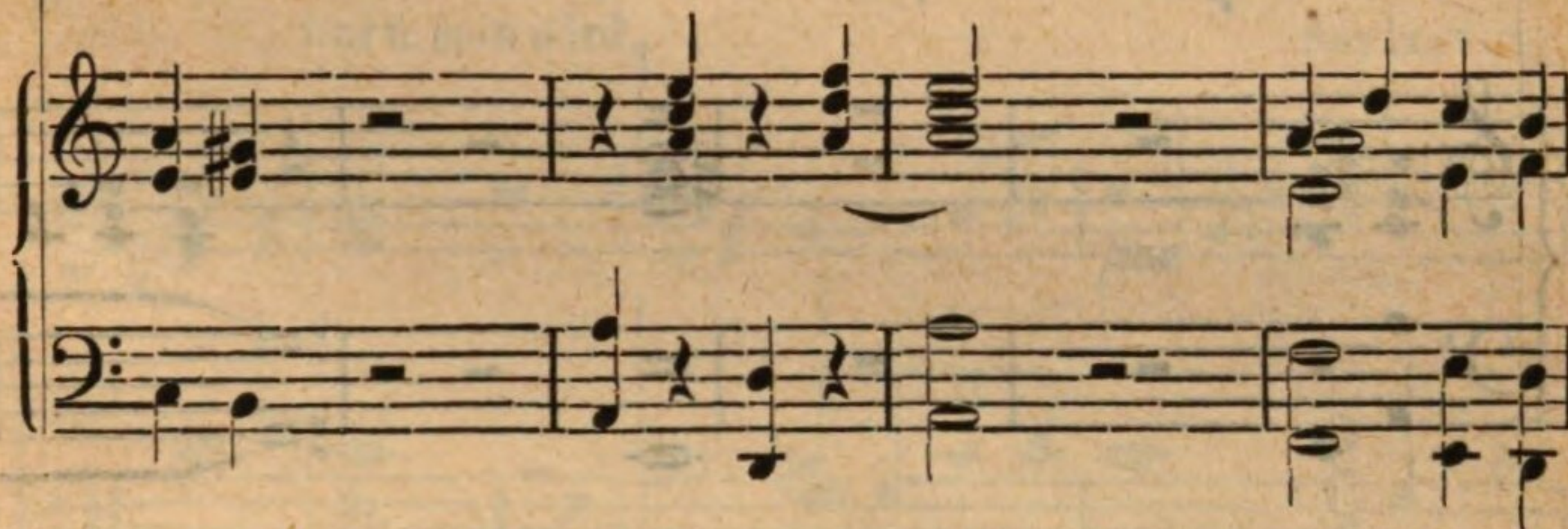
Nr. 1. Solo.



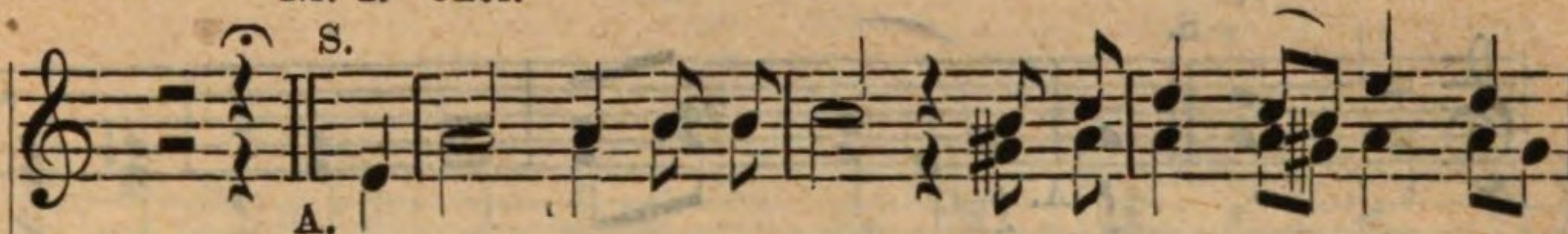
Anmerkung. Der passende Gebrauch des Pedals, wie auch die
Wahl der Register wird dem Organisten überlassen.



Stil-le, war ein un-end li-cher Verstand, war ein un-end - li-cher

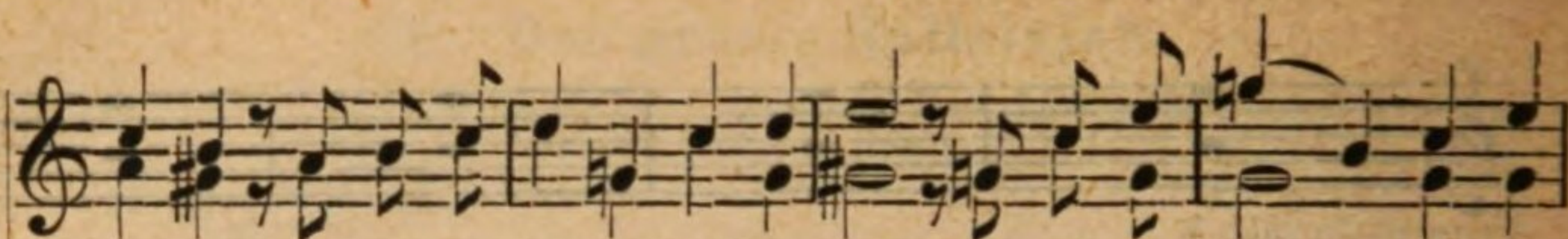


Nr. 2. Chor.

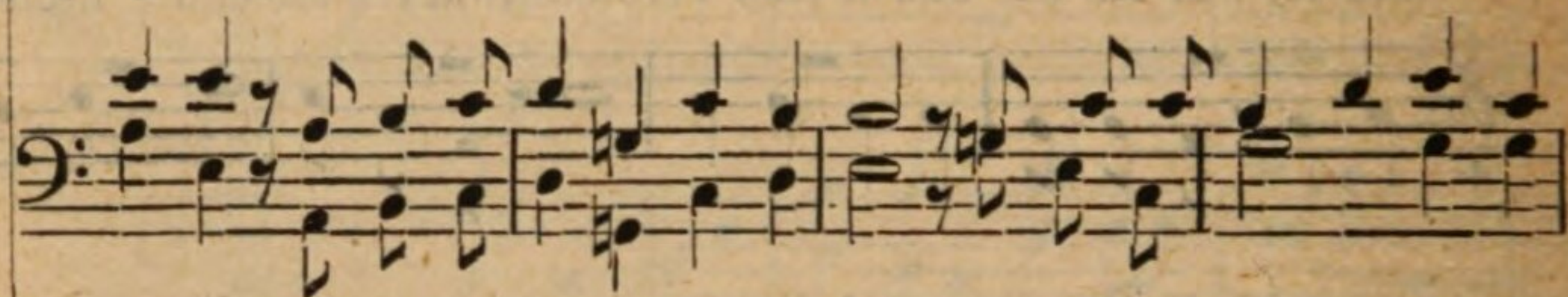


Wil-le. Vor Al-lem, was entstand, in der E-wig-kei-ten



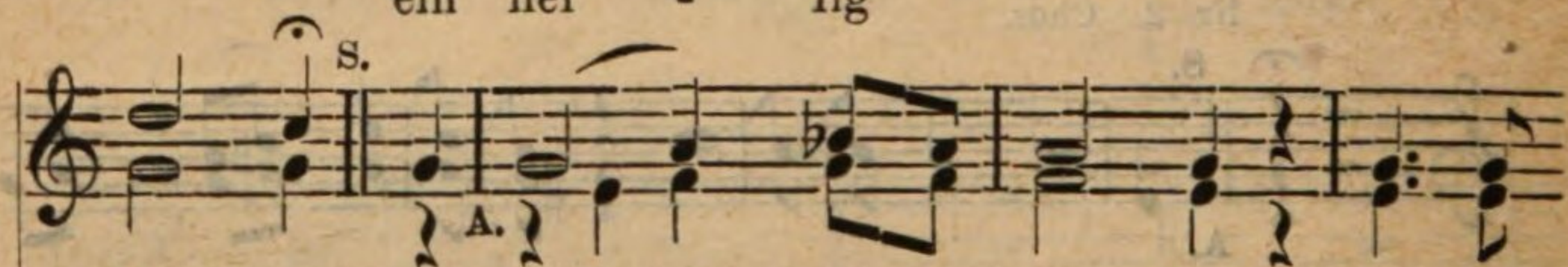


Stil-le war ein unend-licher Verstand, war ein un - end - li-cher



Nr. 3 Soli.

ein hei - lig



Wil - le, ein hei - lig We - sen, das sich

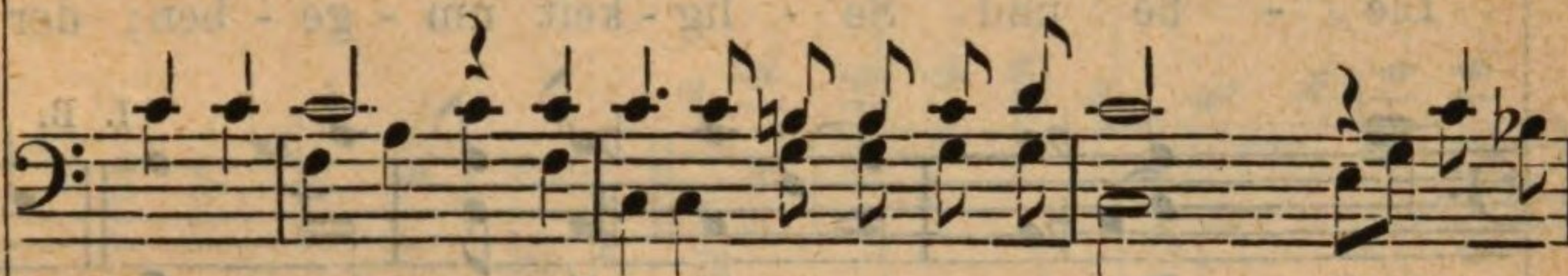


ein hei - lig We - sen,

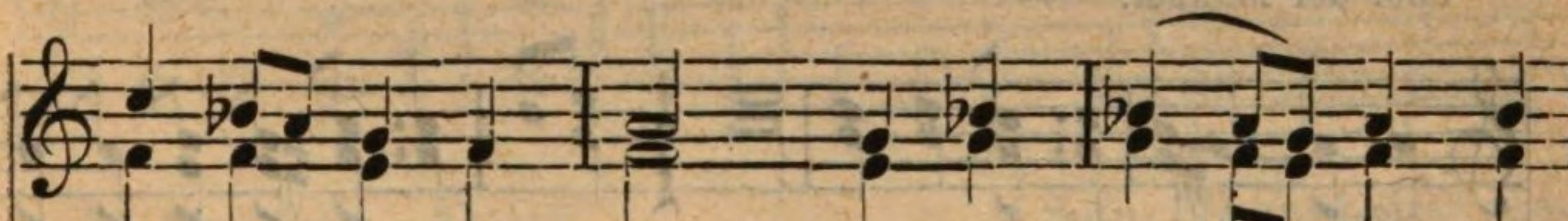




selbst ge-bar und sein wird, was es ist u. war, das



bar u. sein wird, das laut-re,



laut-re Gut, die Lie - be, das Le - ben mit



Nr. 4.

Musical score for voice and piano, measures 1-8. The voice part is in G major, 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The lyrics are: "Lie - be und Se - lig - keit um - ge - ben; der". The score includes first and second endings for both voice and piano parts, marked "I. T." and "II. T." for the voice and "I. B." and "II. B." for the piano. A forte dynamic marking "f" appears at the end of measure 8.

Lie - be und Se - lig - keit um - ge - ben; der

Chor der Männer.

Musical score for men's choir and piano, measures 9-16. The men's choir part is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Erst' u. Letzte, wunderbar u. gross; und Al-les, Al-les, Al-les". The piano accompaniment continues with a similar pattern. The lyrics "und Al-les" are repeated under the piano part in measure 12. The score includes first and second endings for both parts.

Erst' u. Letzte, wunderbar u. gross; und Al-les, Al-les, Al-les

und Al-les

5. Gesamt-Chor.

S.
A.
T.
B.

tief in sei-nem Schooss; das Wesen al-ler We - sen,

f

6. Soli.

Sein Name heisst, sein Na-me heisst: Je-

S.
A. Sein Na-me heisst: Je-

Wahr - heit, Gott!

p

ho-va, Ze-ba - oth! 7. Chor.

ho-va, Ze-ba - oth!

Sein
T.)

B. Sein Na-me heisst Jeho-vah, Ze-baoth! Sein

mf

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'ho-va, Ze-ba - oth!' are written below the vocal staff. The piano part has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The system concludes with a measure marked 'mf' (mezzo-forte).

A.

Na - me heisst: Je - ho - vah, Ze - ba - oth! Sein Na - me

Na- me heisst: Je - ho - vah, Ze - ba - oth! Sein — —

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'Na - me heisst: Je - ho - vah, Ze - ba - oth! Sein Na - me'. The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. The system concludes with a measure marked 'A.' (Allegretto).

heisst: Je - ho - vah, Ze - ba - oth! Sein Na - me heisst: Je -

Na - me heisst Je - ho - vah!

8. Chor der Männer.

ho - vah, Ze - ba - oth! Er dul-det nicht das

9. Gesamt-Chor.

S.
A.
T.
B.

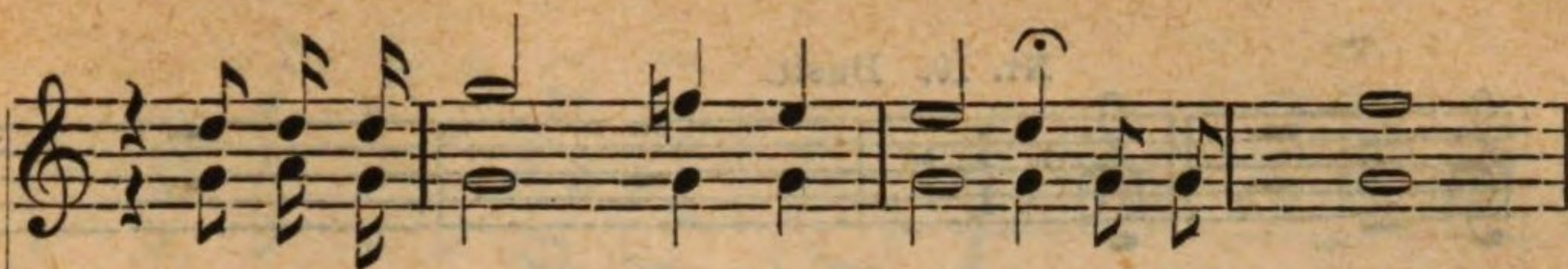
Bö-se und den Tod. Er dul-det nicht das Bö-se und den



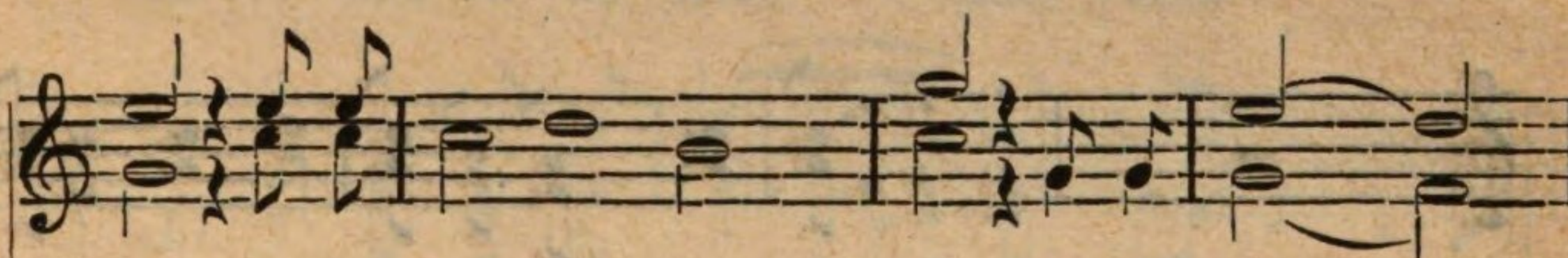
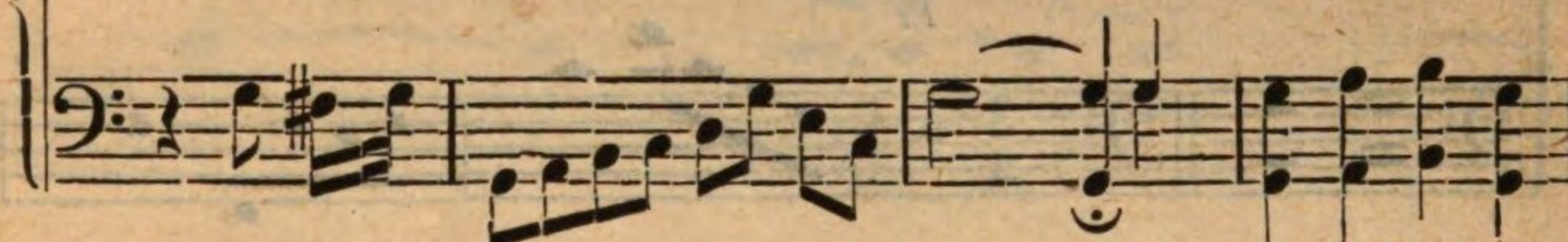
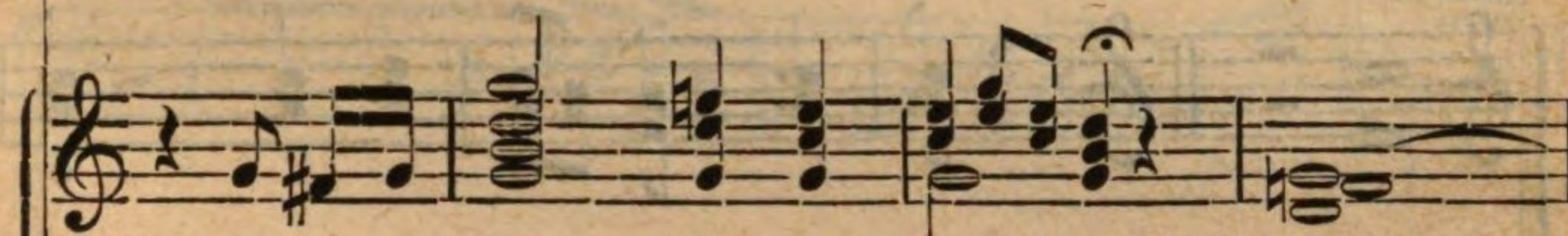
Tod. Hal-le - lu - jah! Er sprach: es wer-de

ff

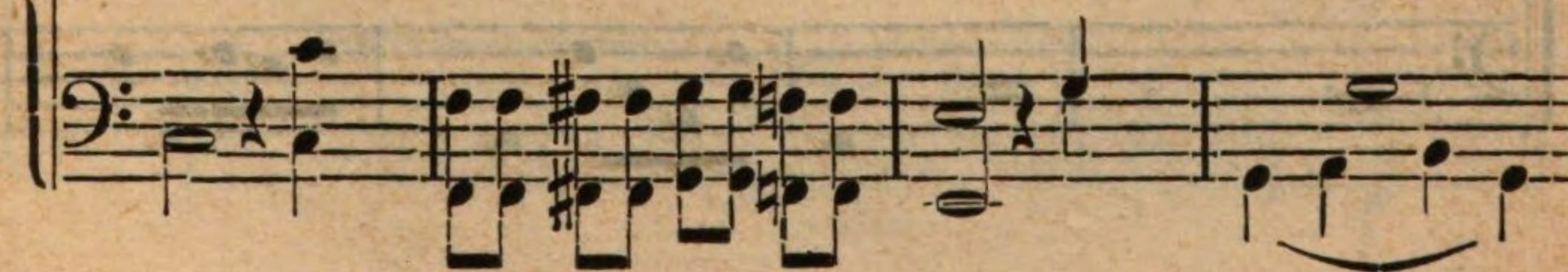




da wurden Him - mel und Er-de. Hal-le - lu -



jah! Hal-le - lu - - jah! Hal-le - lu - -



Nr. 10. Duett.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for vocal parts, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a fermata over a whole note, followed by a double bar line and then a series of whole notes. The second staff follows a similar pattern. The bottom two staves are for piano accompaniment, in bass clef with the same key signature and time signature. The piano part begins with a fermata, followed by a double bar line and then a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet. The word "jah!" is written below the first vocal staff.

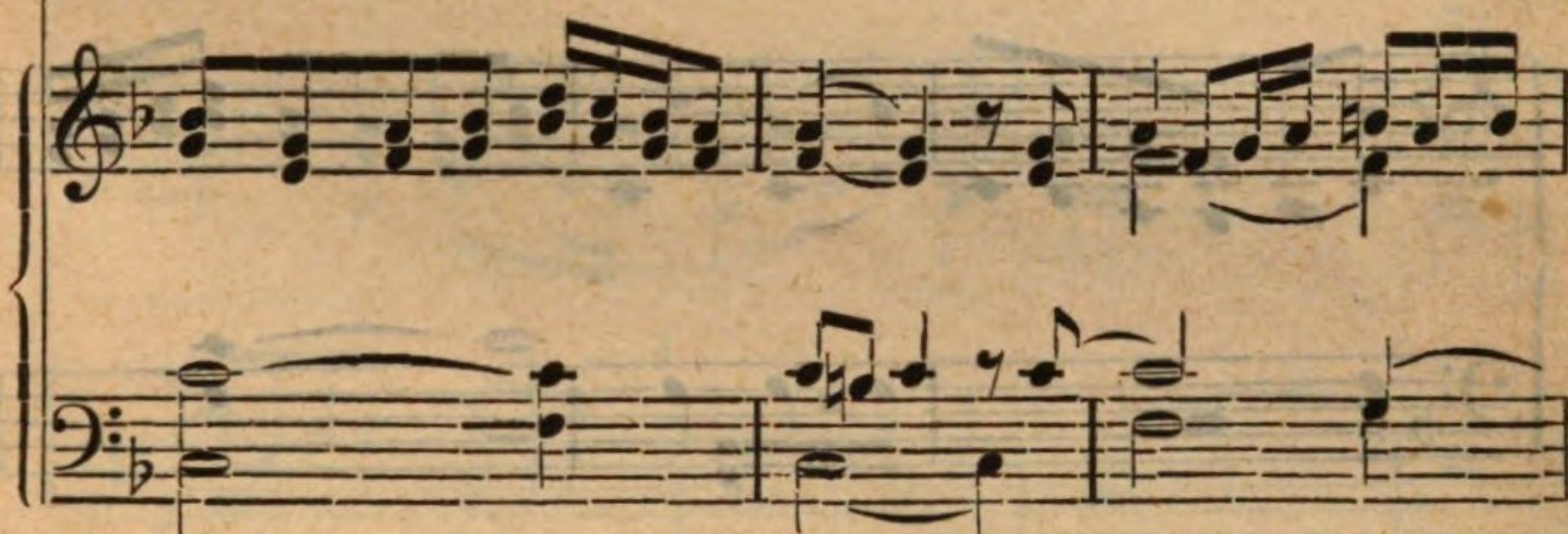
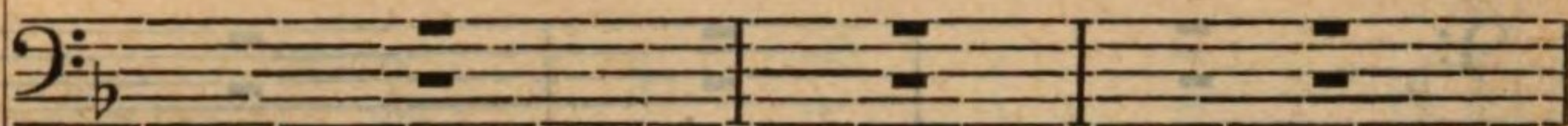
jah!

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for vocal parts, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a fermata, followed by a double bar line and then a series of eighth and sixteenth notes. The second staff follows a similar pattern. The bottom two staves are for piano accompaniment, in bass clef with the same key signature and time signature. The piano part begins with a fermata, followed by a double bar line and then a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "Des ho - hen Himmels Hee-re, die" are written below the first vocal staff.

Des ho - hen Himmels Hee-re, die



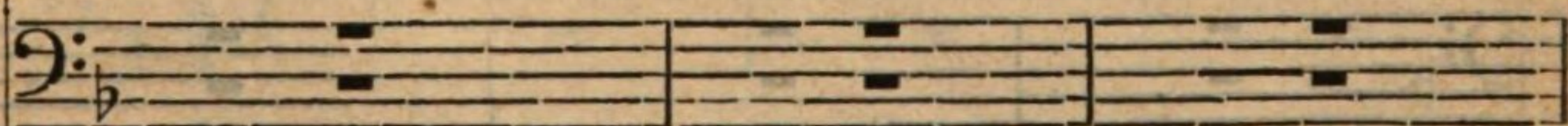
schö-nenSter-ne weit und breit, ver-kün-den sei - ne

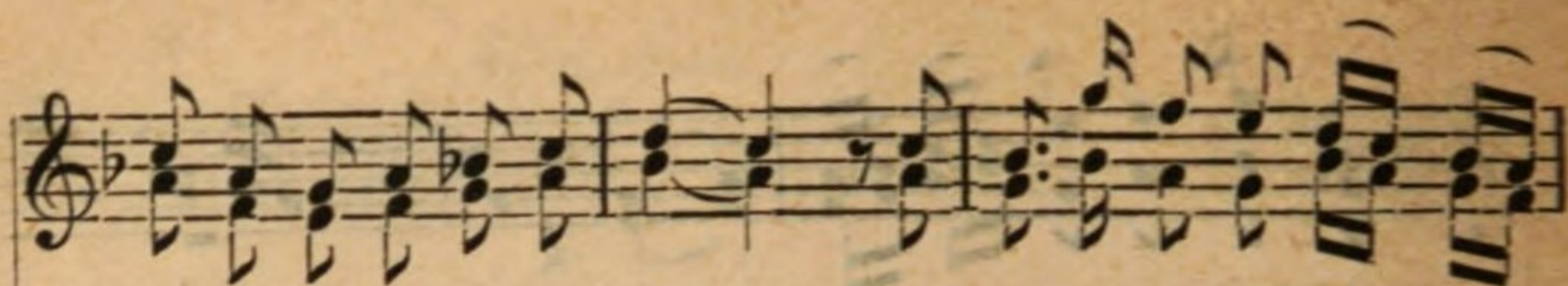


Eh - re und sei - ne Herr - lich - keit.

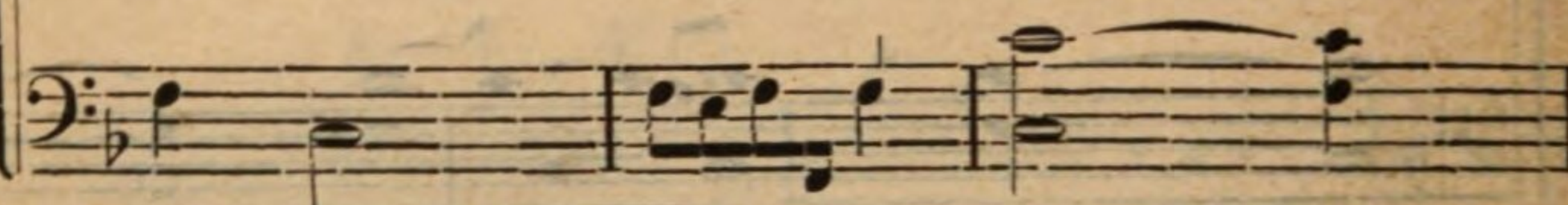
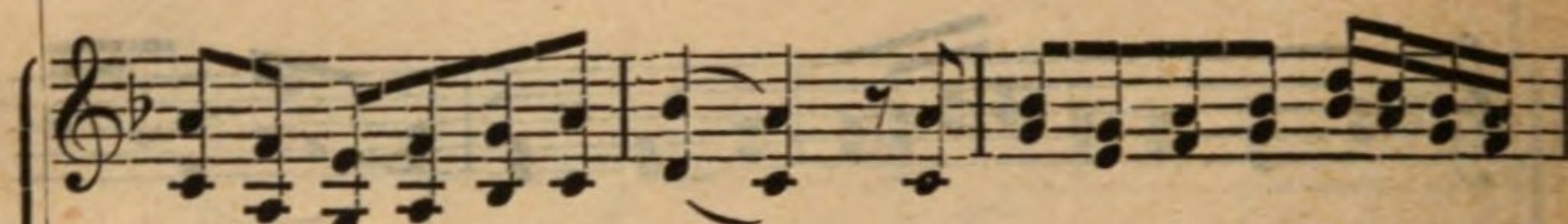
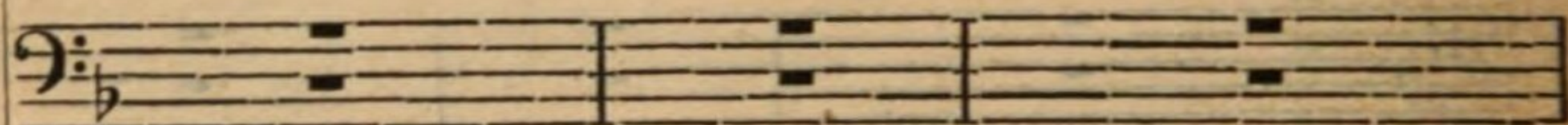


ver-kün-den sei - ne Herrlich - keit. Er

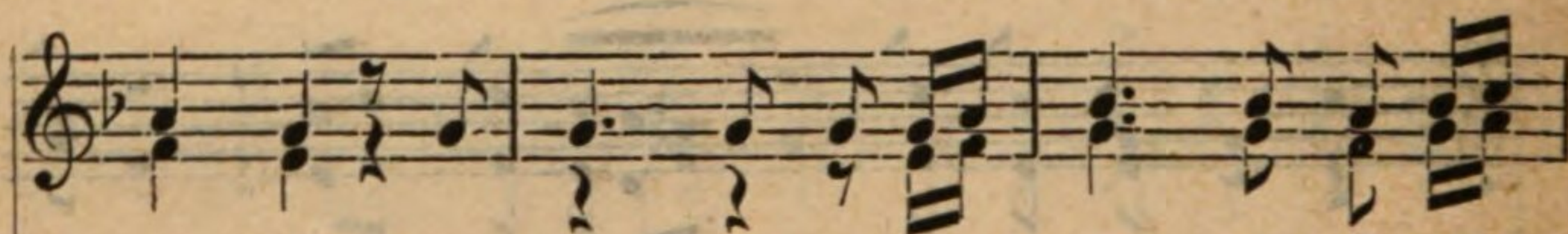




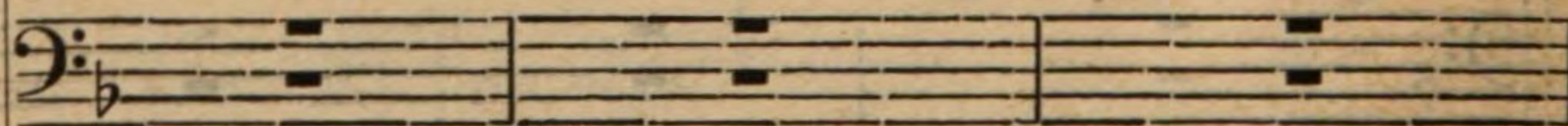
gängelt sie an ei - ner Schnur und nen-net sie al - le mit



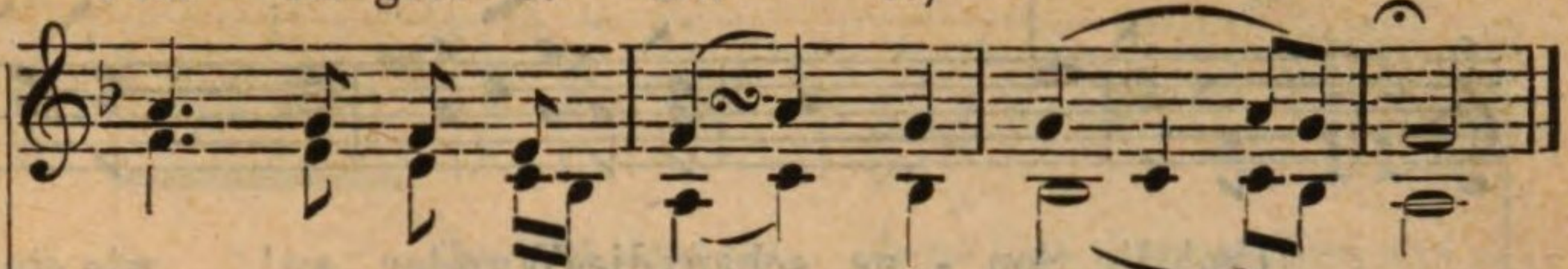
und wei - det sie wie Läm - mer auf der



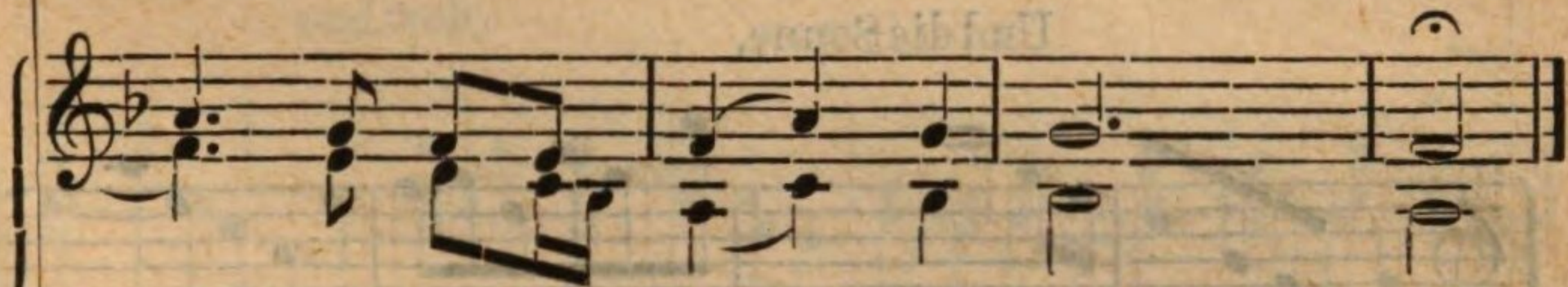
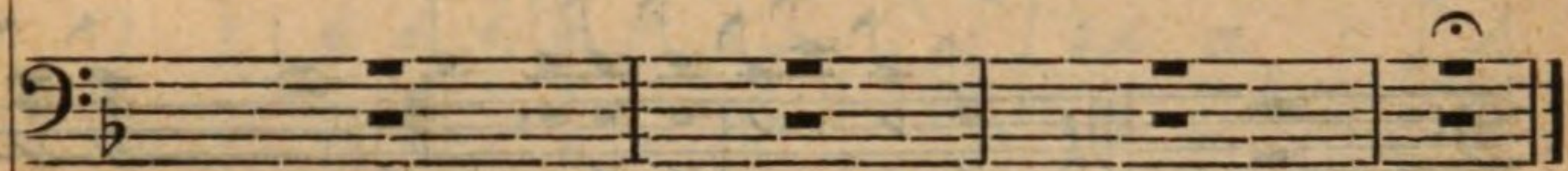
Na - men, und wei - det sie wie



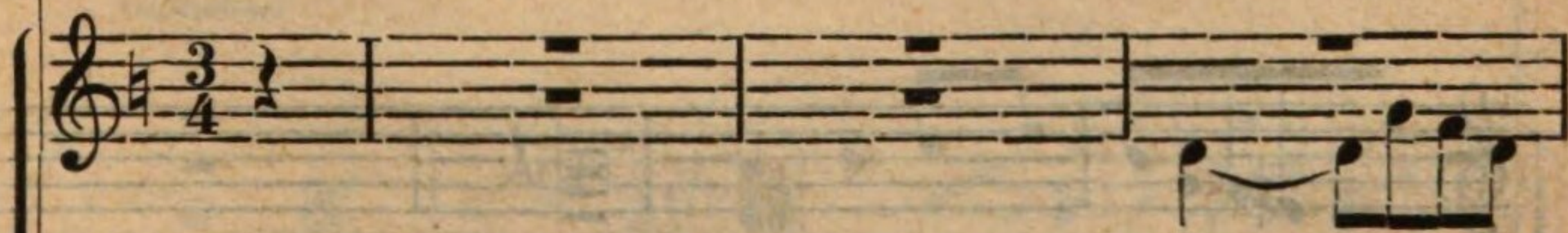
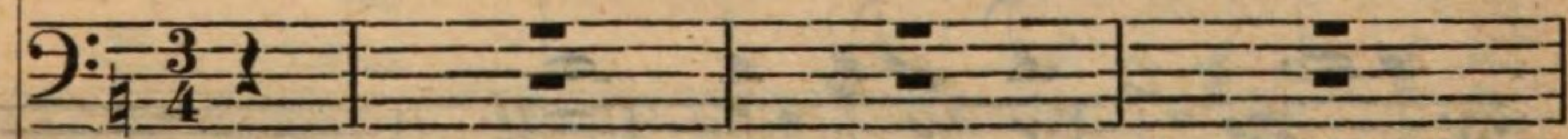
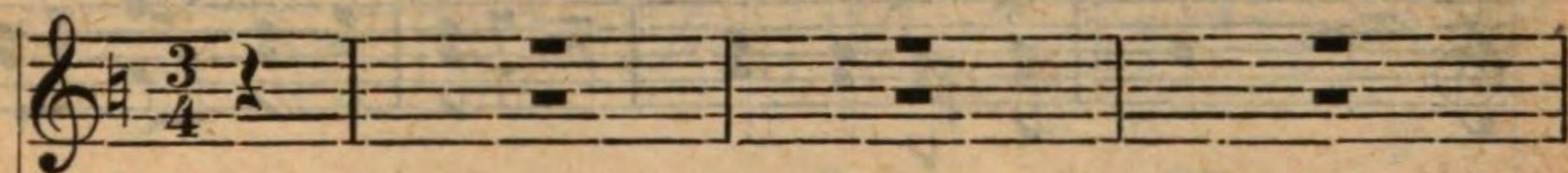
Flur der gros - se Hir - te,

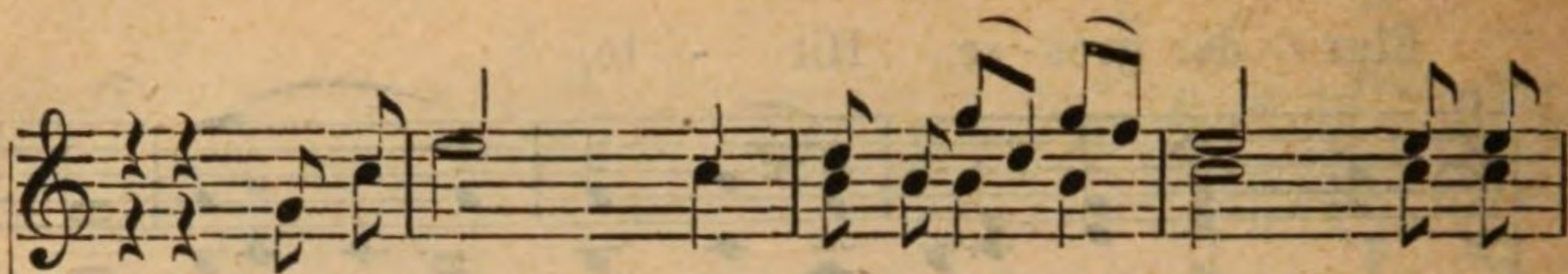


Läm - mer auf der Flur! A - men! A - men!

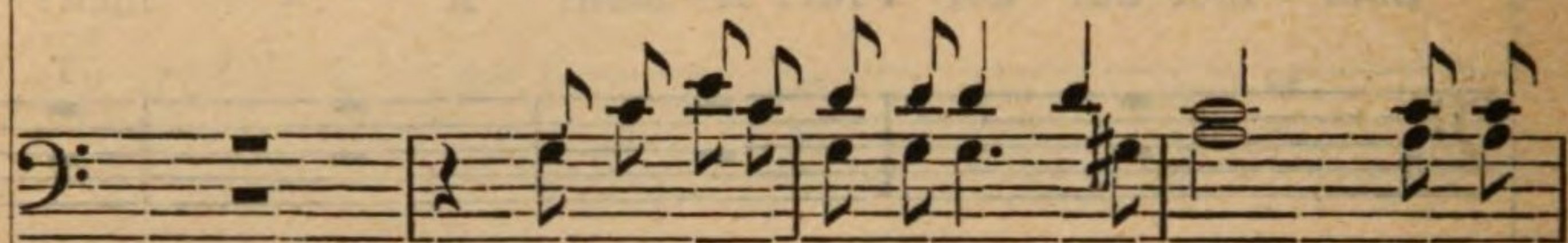


Nr. 11. Chor.

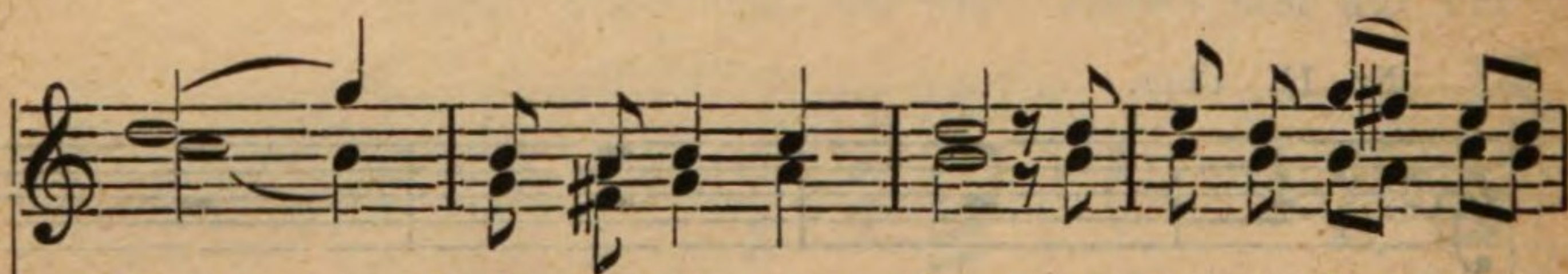




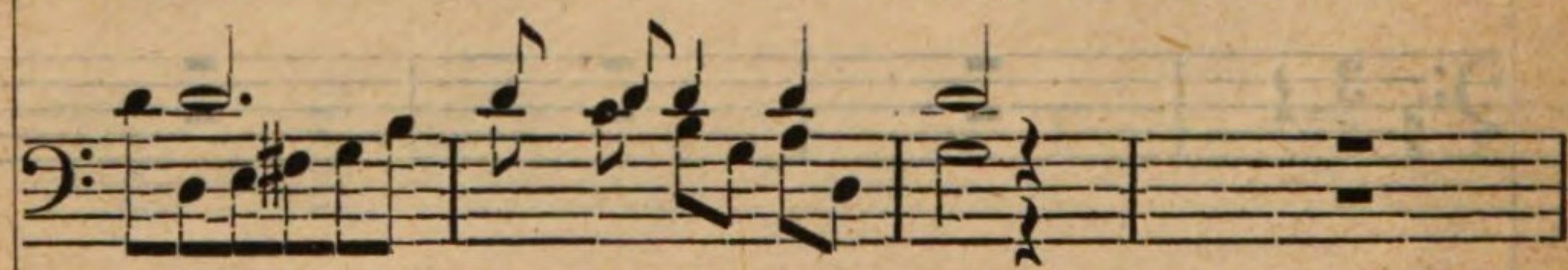
Und die Son - ne, schaut dies Wunder an! wie ein



Und die Sonne,



Held läuft sie ih-ren Weg, be-hen-de und froh-



lo-cket, dass sie oh-ne En-de wohlthun und er-
und froh-

This musical system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the lyrics 'lo-cket, dass sie oh-ne En-de wohlthun und er-' and 'und froh-'. The bottom two staves are for a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Nr. 12. Soli.

freu - en kann. Seg - net al-les We-sen durch ihr

This musical system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the lyrics 'freu - en kann.' and 'Seg - net al-les We-sen durch ihr'. The bottom two staves are for a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking 'p' (piano) is present below the piano part.

Musical score for a vocal and piano piece. The vocal part is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment consists of two staves, also in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Licht, seg - net und er - mü - det nicht."

Licht, seg - net und er - mü - det nicht.

Nr. 13. Chor.

Musical score for a chorale, numbered 13. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Sie ist ein Born, dem nie ge-bricht ein un-ver-".

Sie ist ein Born, dem nie ge-bricht ein un-ver-

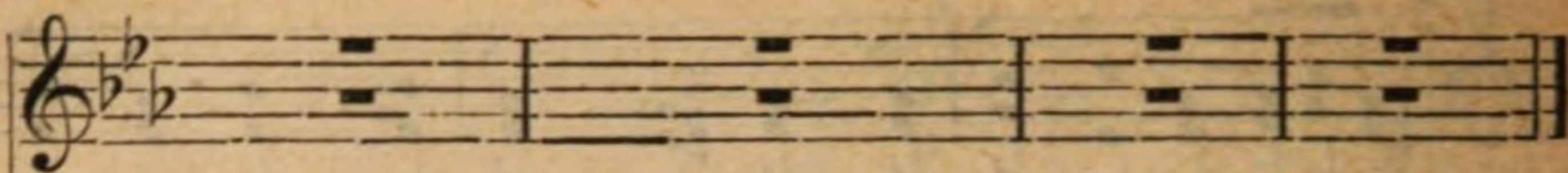
brenn - lich Oel und brennt zu sei - nem Ruhm wie ei - ne

The first system of music consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The vocal parts have lyrics underneath them. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

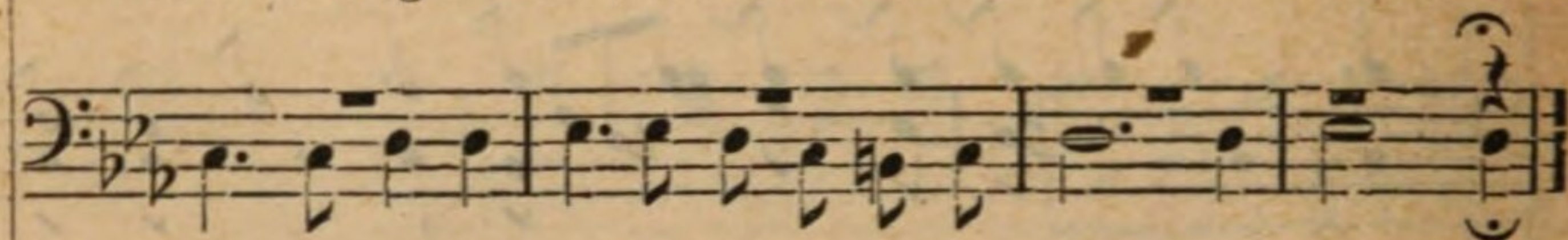
Nr. 14. Solo.

Lam-pe vor dem Hei - - lig - thum. Und

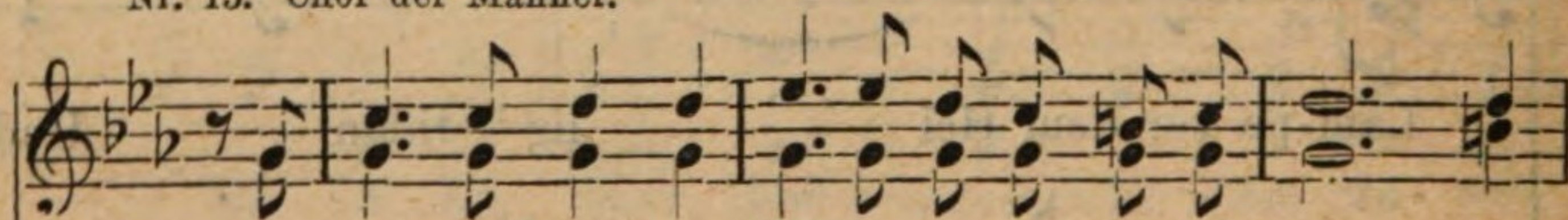
The second system of music continues the composition. It includes a vocal solo section marked 'Nr. 14. Solo.' The key signature changes to two flats (Bb and Eb), indicating E-flat major or D minor. The piano part continues with accompaniment. The lyrics 'Lam-pe vor dem Hei - - lig - thum. Und' are written under the vocal staves. A piano dynamic marking 'p' is visible at the end of the system.



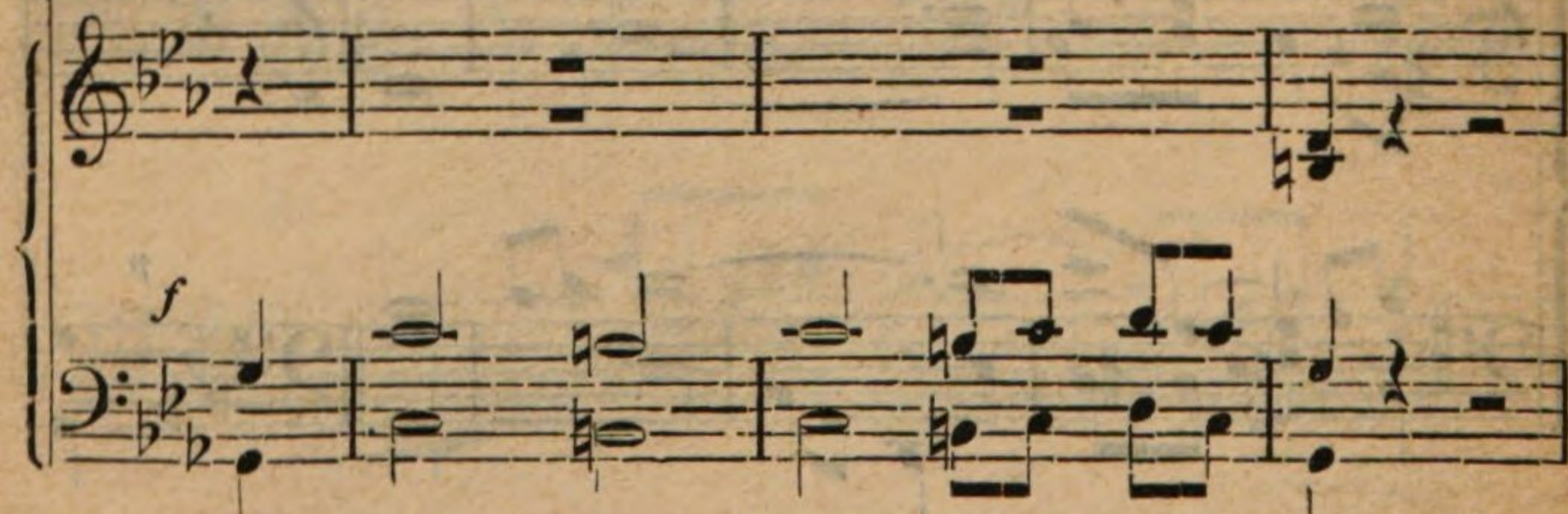
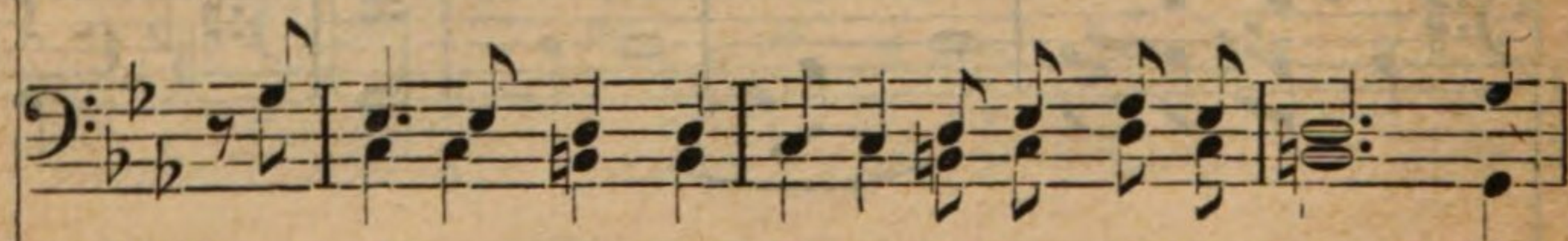
treibt hinweg die Finsterniss mit ihrem Weh und Schmerzen.



Nr. 15. Chor der Männer.

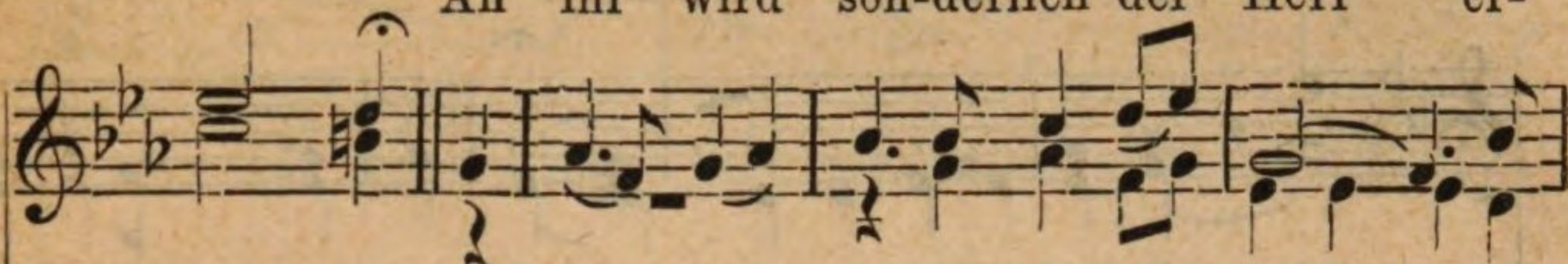


Und treibt hin-weg die Finsterniss mit ih-rem Weh und



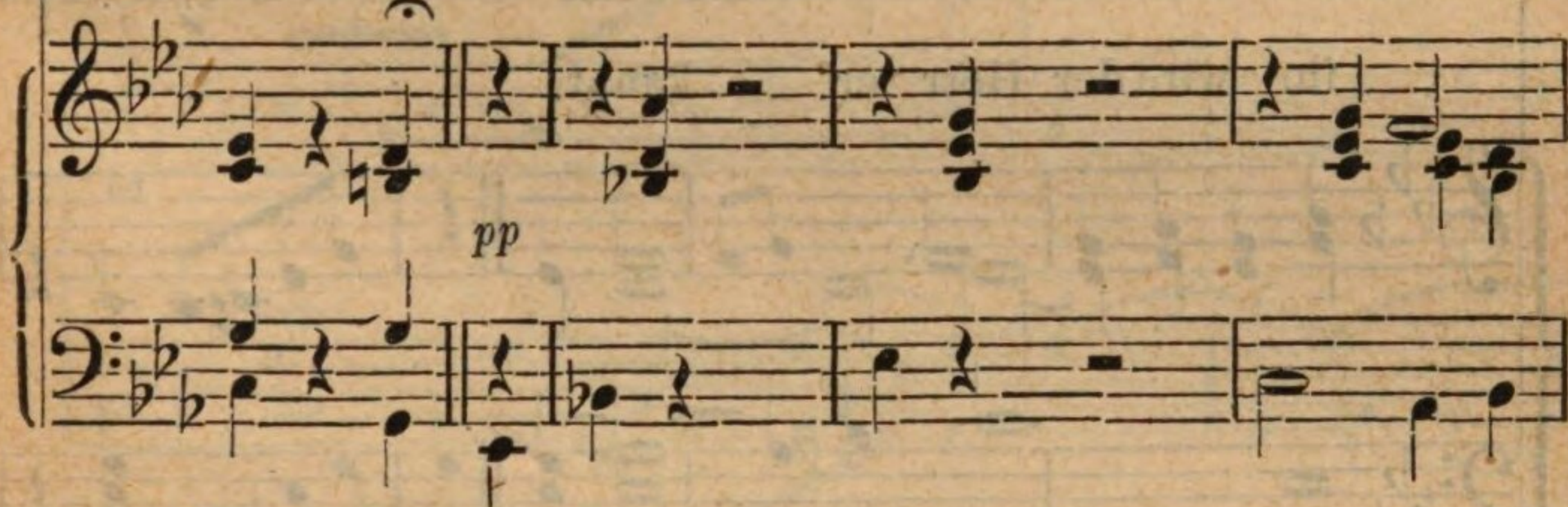
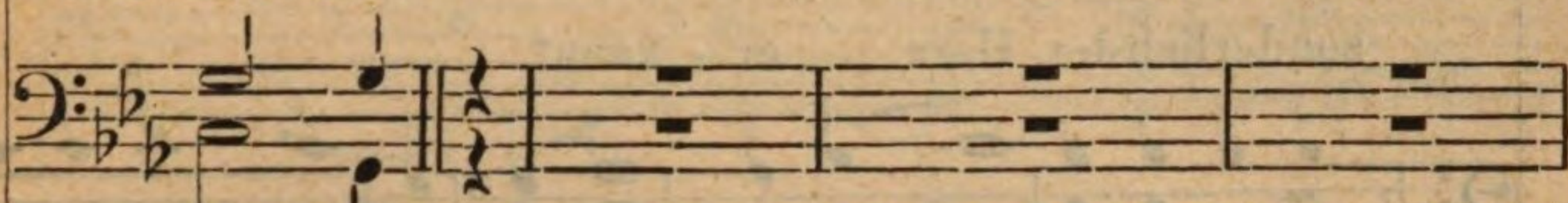
Nr. 16. Soli.

An ihr wird son-derlich der Herr er-



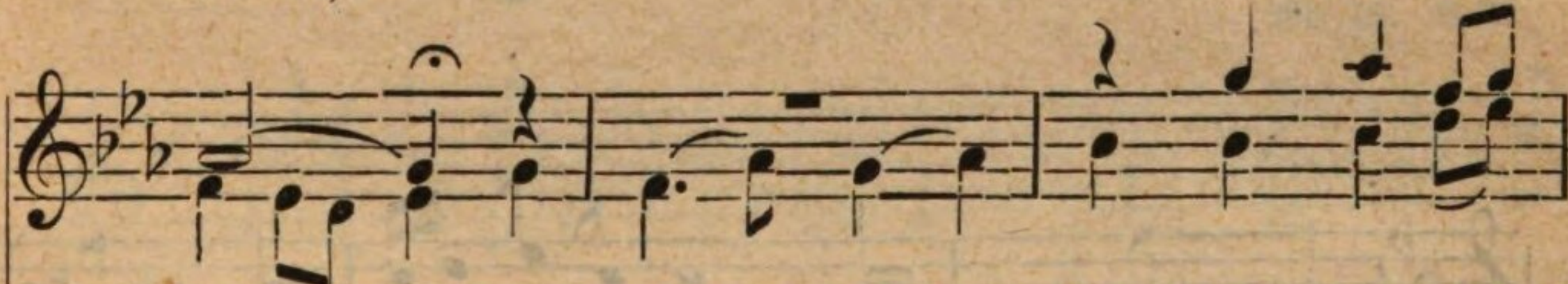
Schmer-zen.

An ihr wird sonderlich der

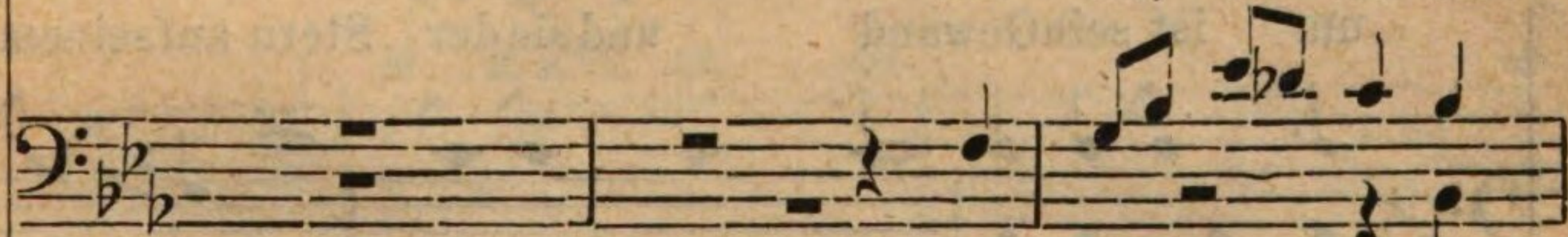


kannt,

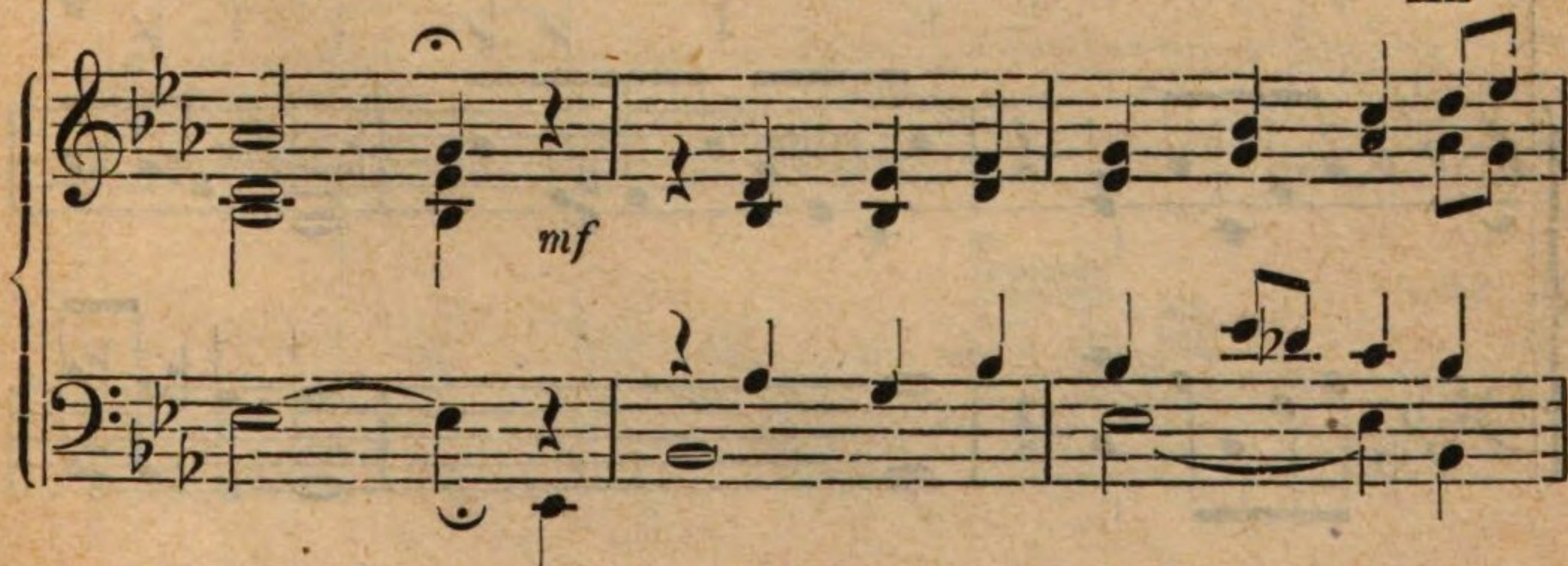
an ihr wird



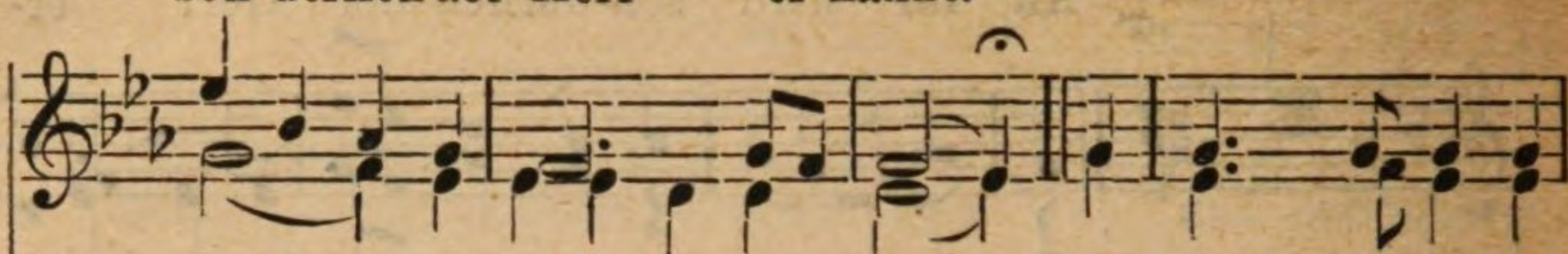
Herr er-kannt, an ihr wird son - der - lich der
An ihr, an ihr wird



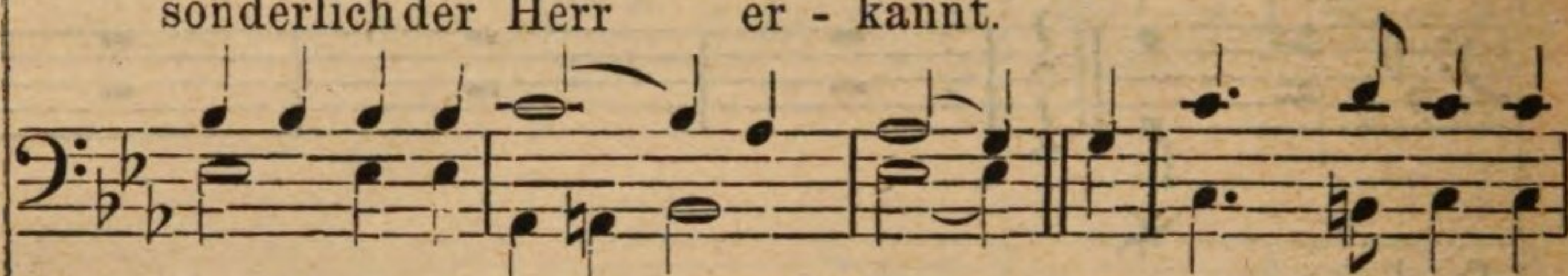
An



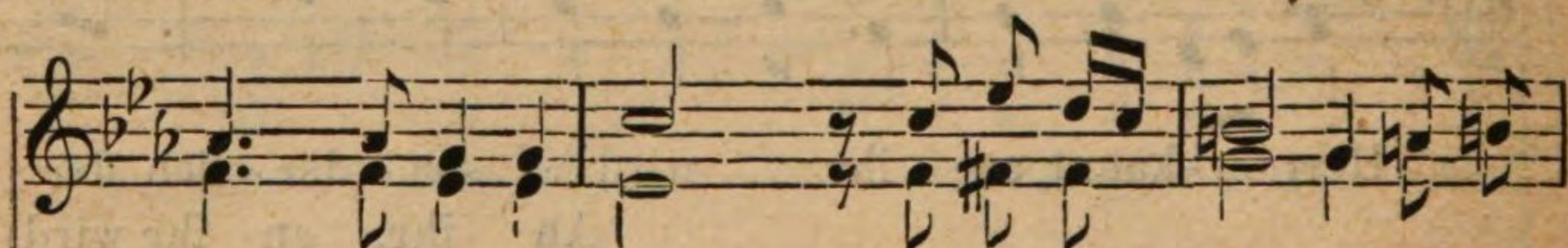
son-derlich der Herr er-kannt.



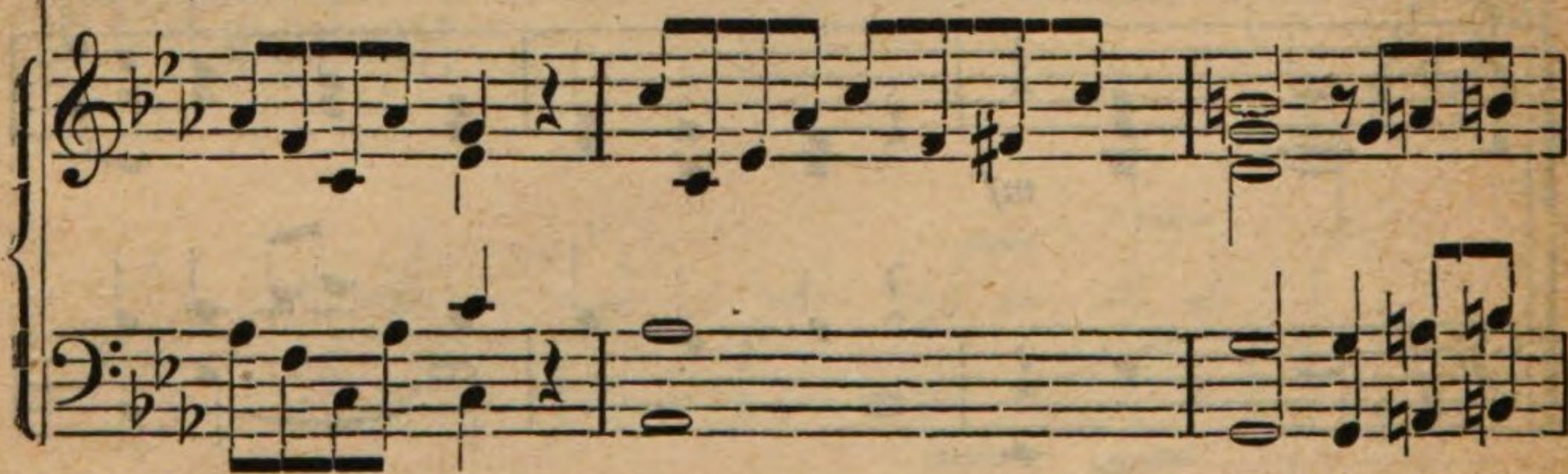
Herr, erkannt, der Herr er-kannt. Der Him - mel um und
sonderlich der Herr er - kannt.



ihr wird der Herr er - kannt.



um ist sein Gewand und sie der Stern auf seinem



Va - ter - her - zen. Hal - le - lu -

This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The system concludes with a double bar line.

Nr. 18. Soli.

jah! Hal-le-lu - jah! Der

This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The system concludes with a double bar line.

p *pp*

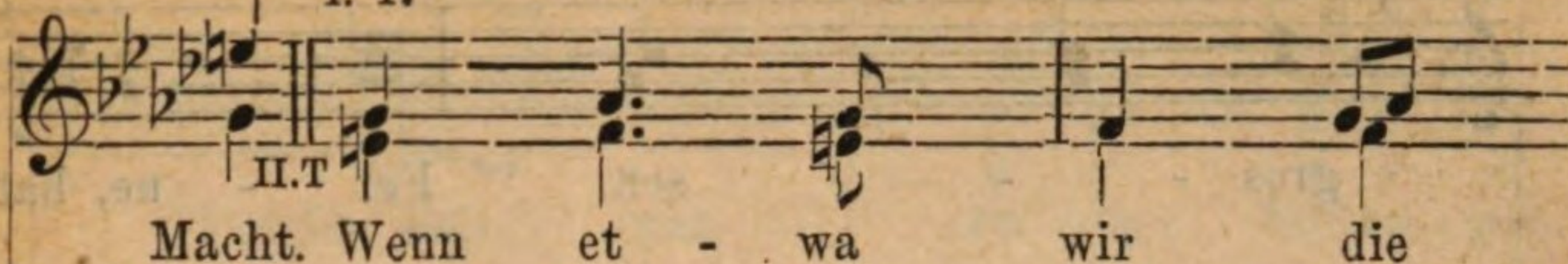
Mond am Him - mel in der Nacht ist

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major, indicated by two flat symbols (B-flat and E-flat) at the beginning. The vocal line begins with a whole note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing line in the left hand.

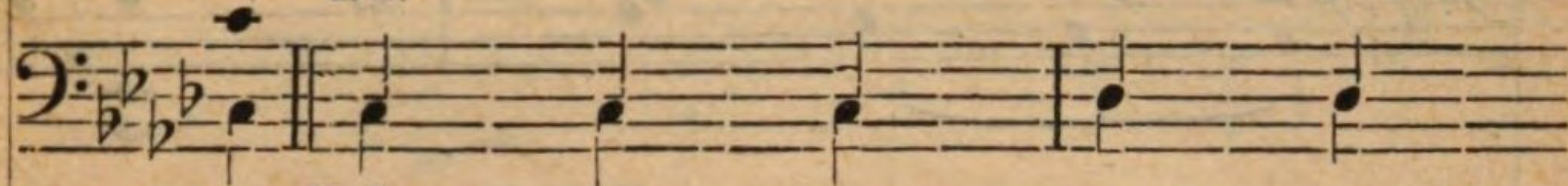
auch ein freundlich Zei - chen sei - ner

The second system continues the musical piece. It also consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature remains B-flat major. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes, and the piano accompaniment maintains its rhythmic and melodic patterns, providing a harmonic foundation for the vocal melody.

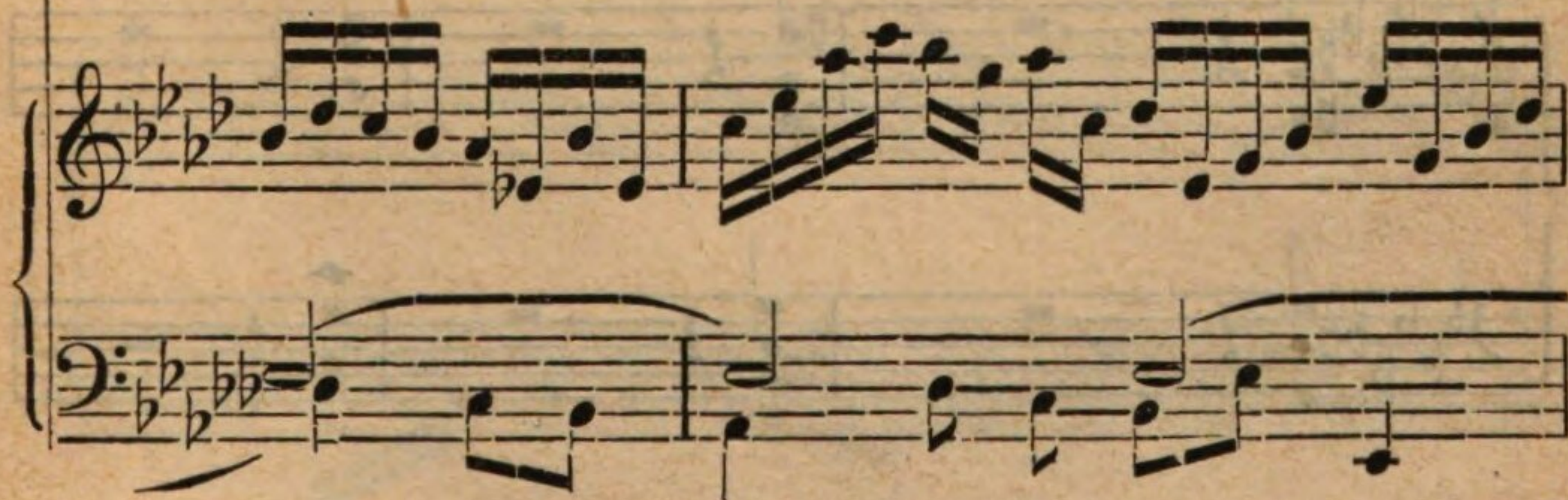
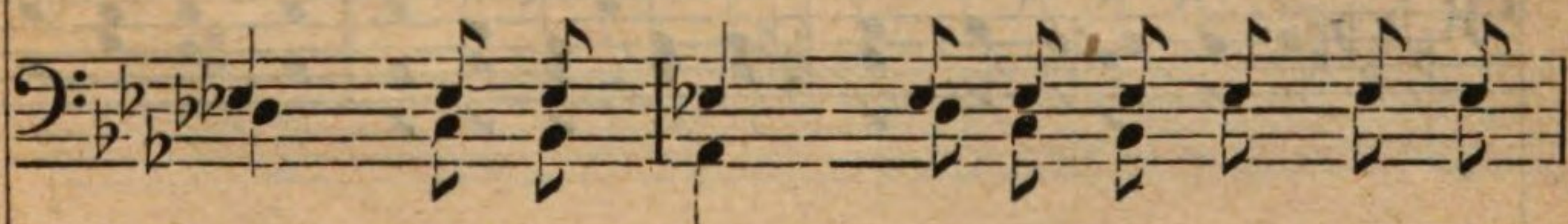
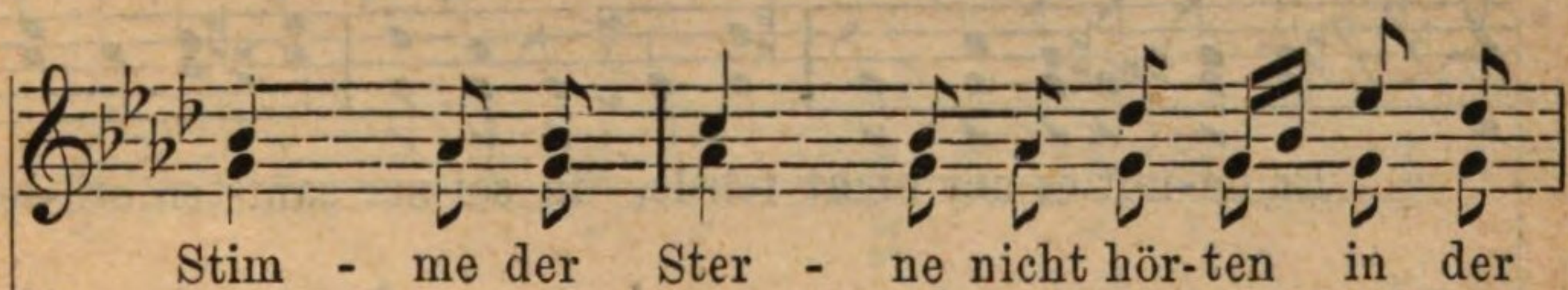
Nr. 19. Chor der Männer.
I. T.



I. B.



II. B.



gros - - - sen Fer - ne, hat

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts (soprano and bass), and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The vocal melody begins with a long note on 'gros', followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more melodic line in the left hand.

Er, da-mit es uns nicht feh-le, in sei-ner sanf-ten, stil-len

The second system continues the musical piece. It also consists of four staves. The vocal parts continue their melody, with the soprano part having a more active line than the bass. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The lyrics are printed below the vocal staves, aligned with the notes.

Pracht sich nah an uns her-an - ge-

pp

This system contains the first two lines of the musical score. The top line is a vocal staff in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains the lyrics 'Pracht sich nah an uns her-an - ge-'. The bottom line is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music is in a 19th-century style, with the piano part featuring arpeggiated chords and moving lines.

macht, dass er uns trau-lich in der

This system contains the next two lines of the musical score. The vocal staff continues with the lyrics 'macht, dass er uns trau-lich in der'. The piano accompaniment continues with similar arpeggiated textures. The system concludes with a double bar line. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly yellowed tone.

Nacht ins Ohr von ihm er - zäh -

This musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains the lyrics "Nacht ins Ohr von ihm er - zäh -". The second staff is a bass line in bass clef, also with a key signature of three flats and a common time signature. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both with a key signature of three flats and a common time signature. The piano part features a rhythmic melody in the right hand and a more static accompaniment in the left hand.

Nr. 20. Gesamt-Chor.

le. Hal-le - lu - jah! Hal - le-

This musical score is for a choir piece, consisting of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains the lyrics "le. Hal-le - lu - jah! Hal - le-". The second staff is a bass line in bass clef, also with a key signature of three flats and a common time signature. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both with a key signature of three flats and a common time signature. The piano part features a rhythmic melody in the right hand and a more static accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the third staff.

lu - jah! Hal-le - lu - jah!

This system contains the first four staves of the musical score. The first two staves are vocal parts (soprano and bass) with lyrics underneath. The next two staves are piano accompaniment. The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff ends with a double bar line and a repeat sign. The piano part includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

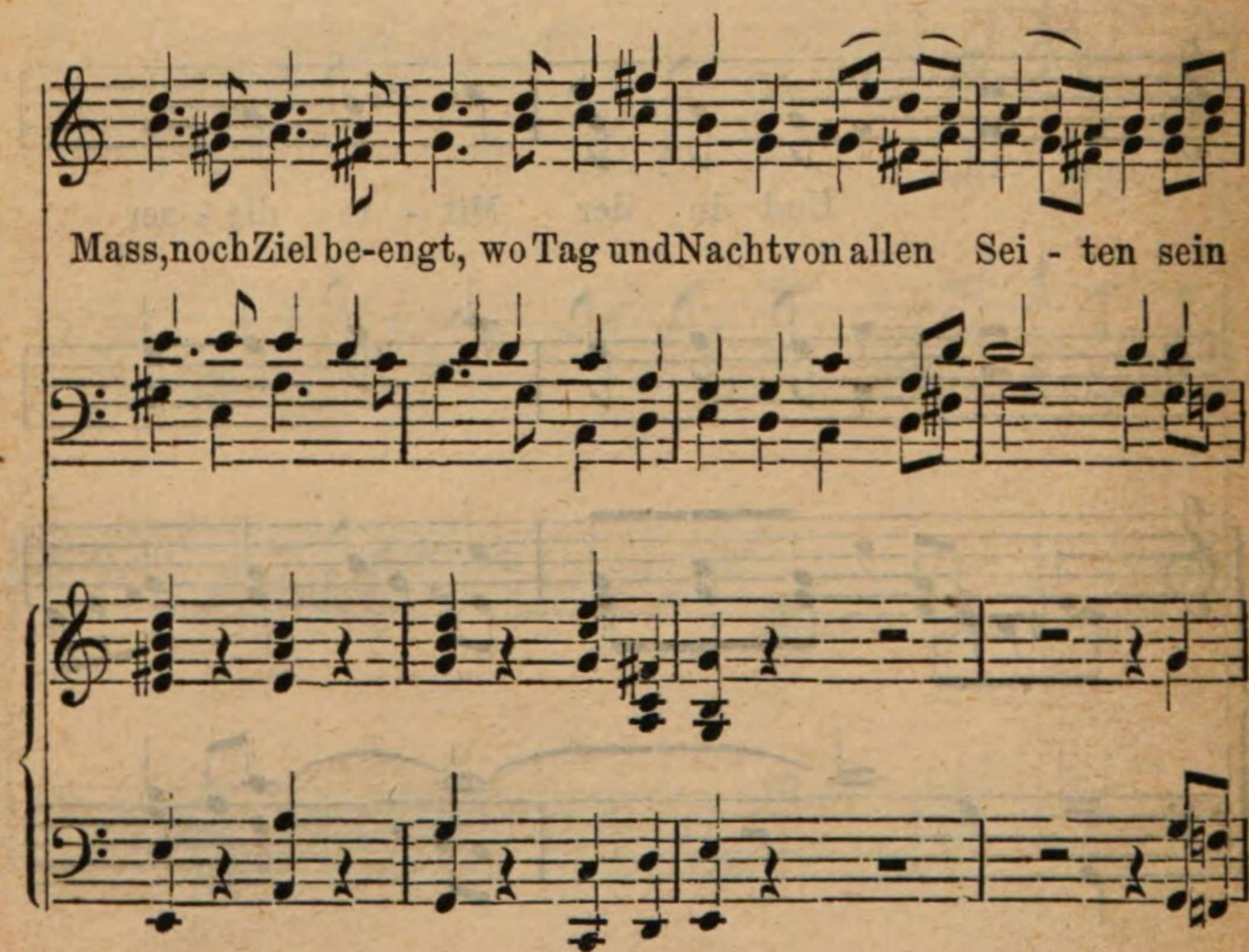
Und in der Mit - te die - ser

This system contains the next four staves of the musical score. The first two staves are vocal parts (soprano and bass) with lyrics underneath. The next two staves are piano accompaniment. The music continues in 4/4 time with the same key signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.



Herr - lich - kei-ten, die kei-ne Grenze grenzt, kein

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, followed by a bass line in bass clef. Below these are two staves for piano accompaniment, with a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics 'Herr - lich - kei-ten, die kei-ne Grenze grenzt, kein' are written below the vocal staves.



Mass, noch Ziel be-engt, wo Tag und Nacht von allen Sei - ten sein

The second system of the musical score also consists of four staves, following the same layout as the first system. The lyrics 'Mass, noch Ziel be-engt, wo Tag und Nacht von allen Sei - ten sein' are written below the vocal staves. The musical notation continues with piano accompaniment for the second system.

Se-gen sich her-un-ter-drängt, hat er die Er - de, die

hat er die Er-de, hat er die

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, the middle is a vocal line in bass clef, and the bottom is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Se-gen sich her-un-ter-drängt, hat er die Er - de, die" and "hat er die Er-de, hat er die".

hat er die Er-de, die

Er - de,
Er - de, hat er die Er-de auf-gehängt, den Menschen eine

Er - de, hat er die

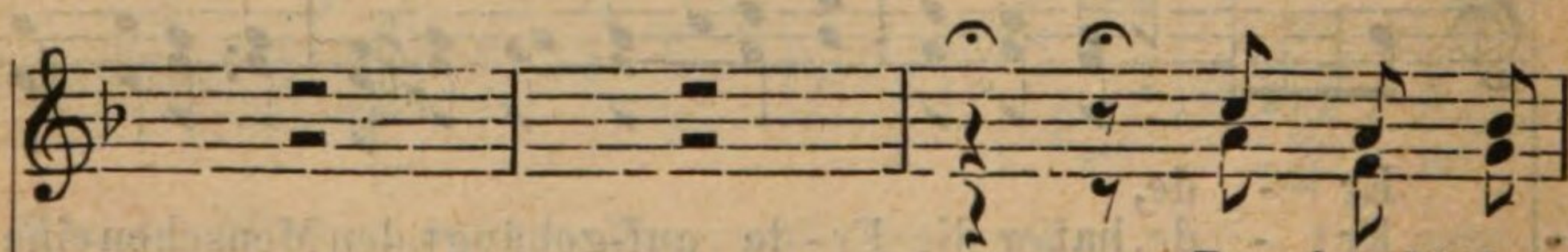
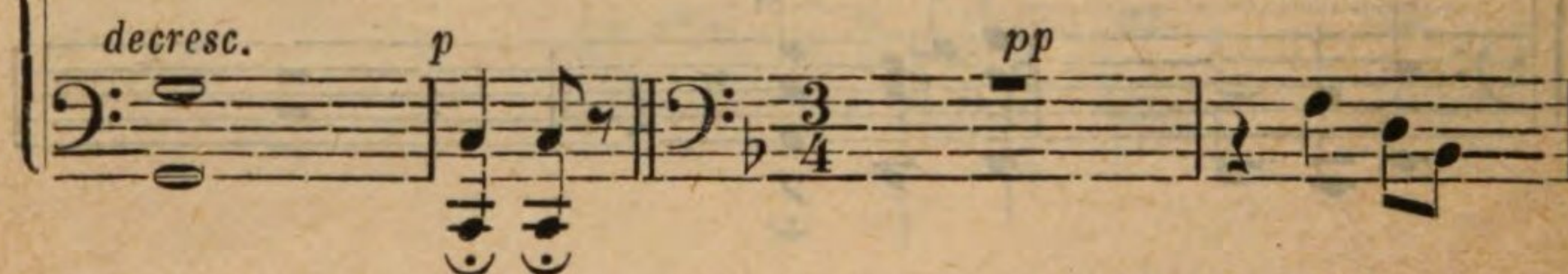
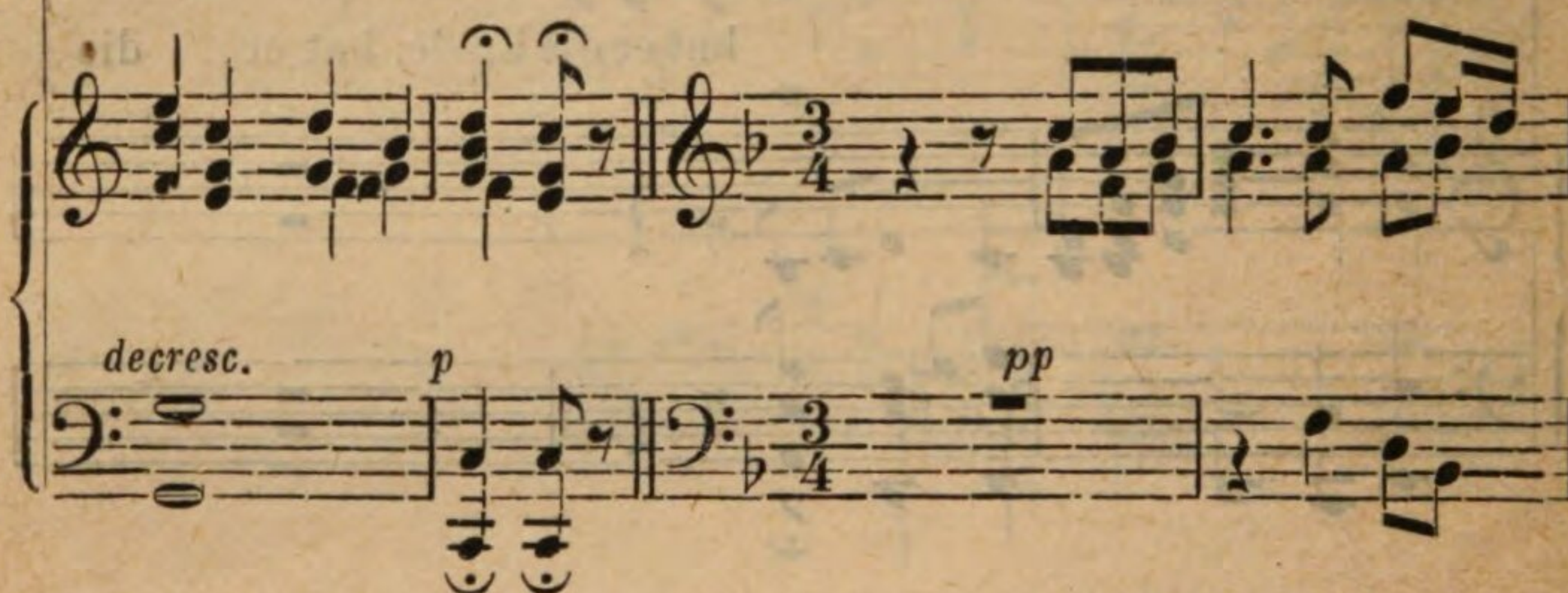
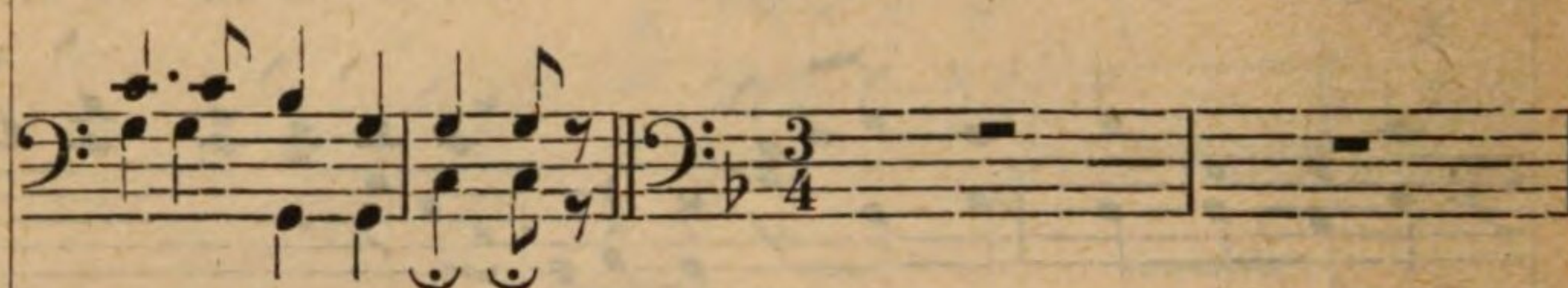
decresc. *f*

The second system of the musical score continues with three staves. The vocal lines and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "hat er die Er-de, die", "Er - de, Er - de, hat er die Er-de auf-gehängt, den Menschen eine", and "Er - de, hat er die". The piano accompaniment includes a forte (*f*) marking and a decrescendo (*decresc.*) marking.

Nr. 22. Terzett für Sopran, Alt und Bass.

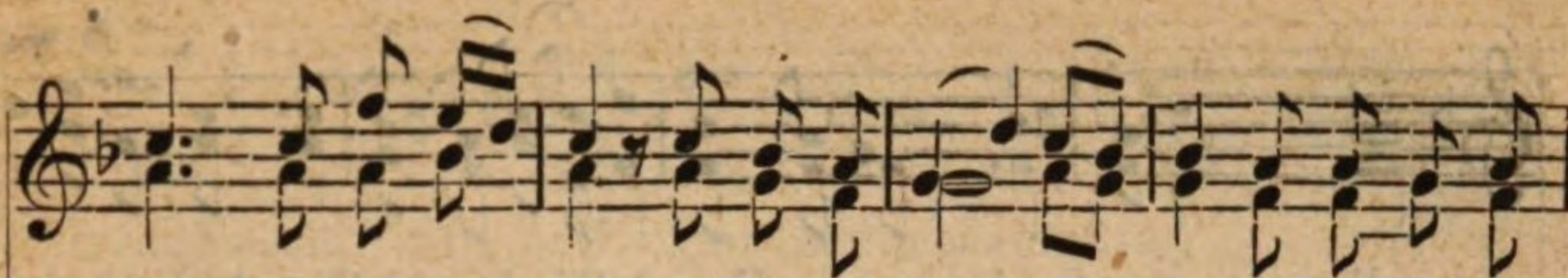


Wohnung zu be-rei-ten.

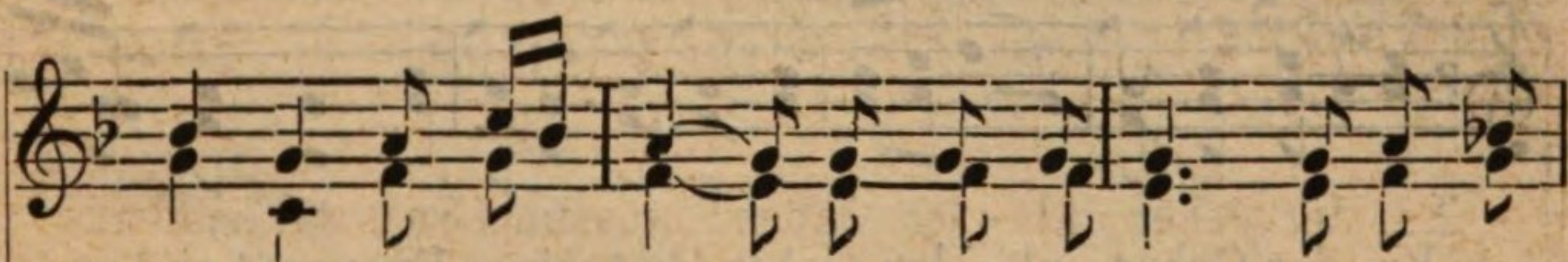
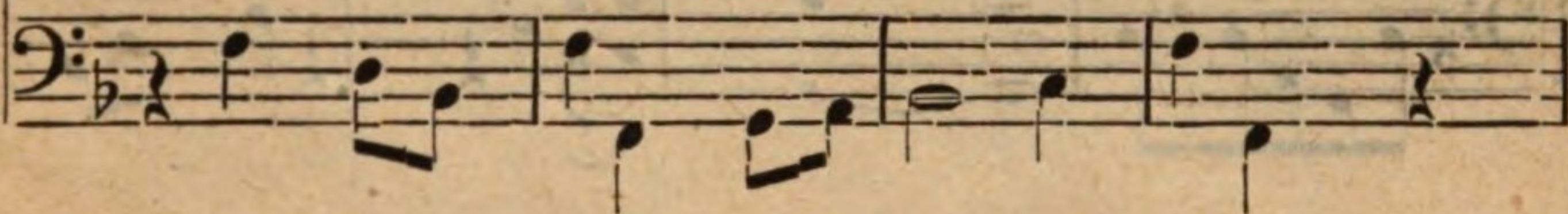
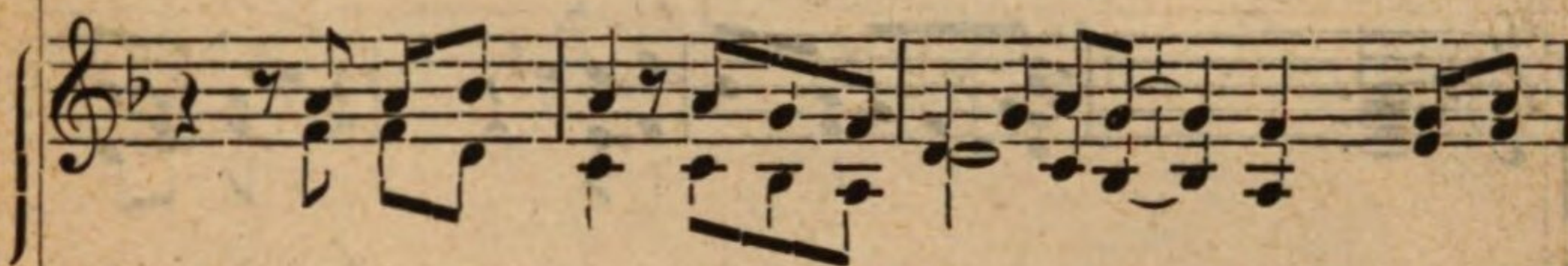
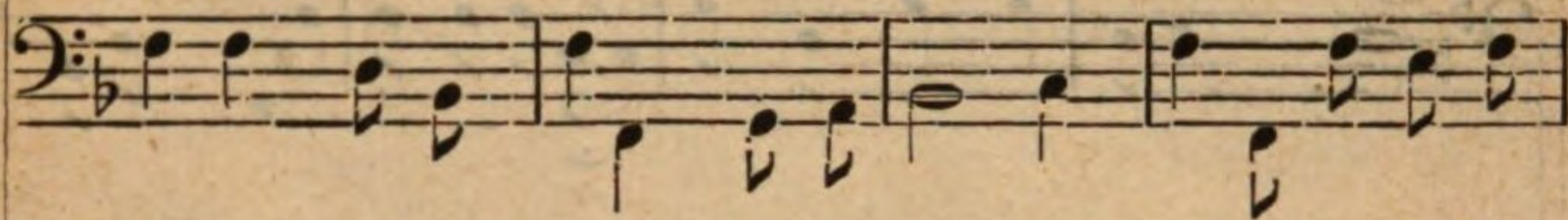


Da schwebt sie

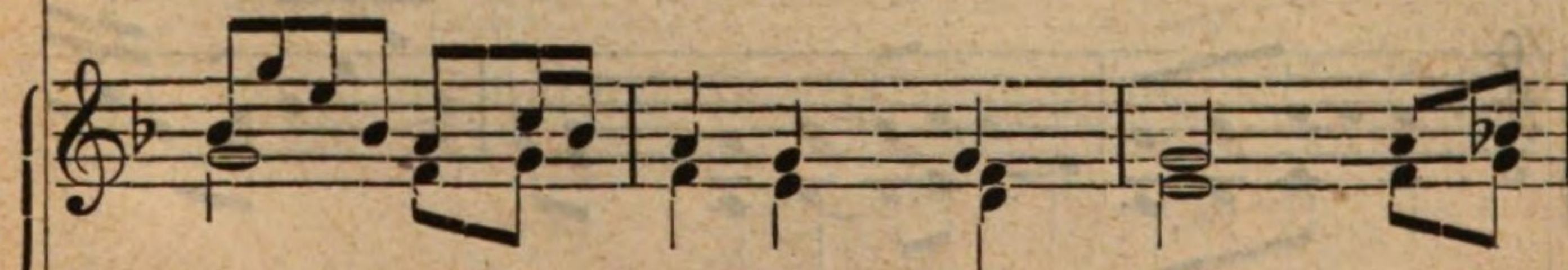
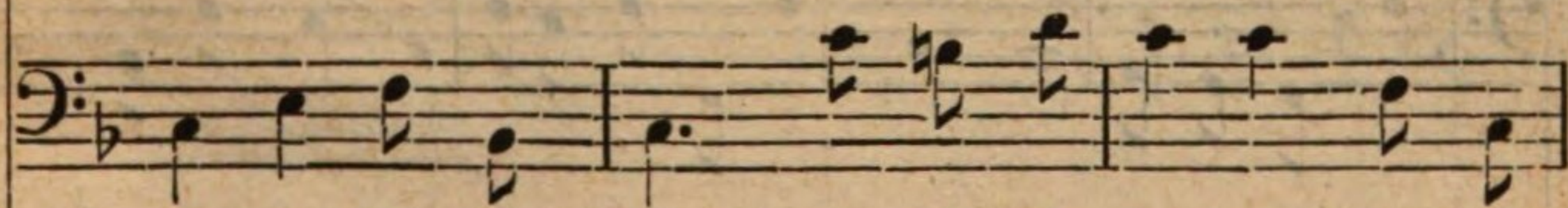


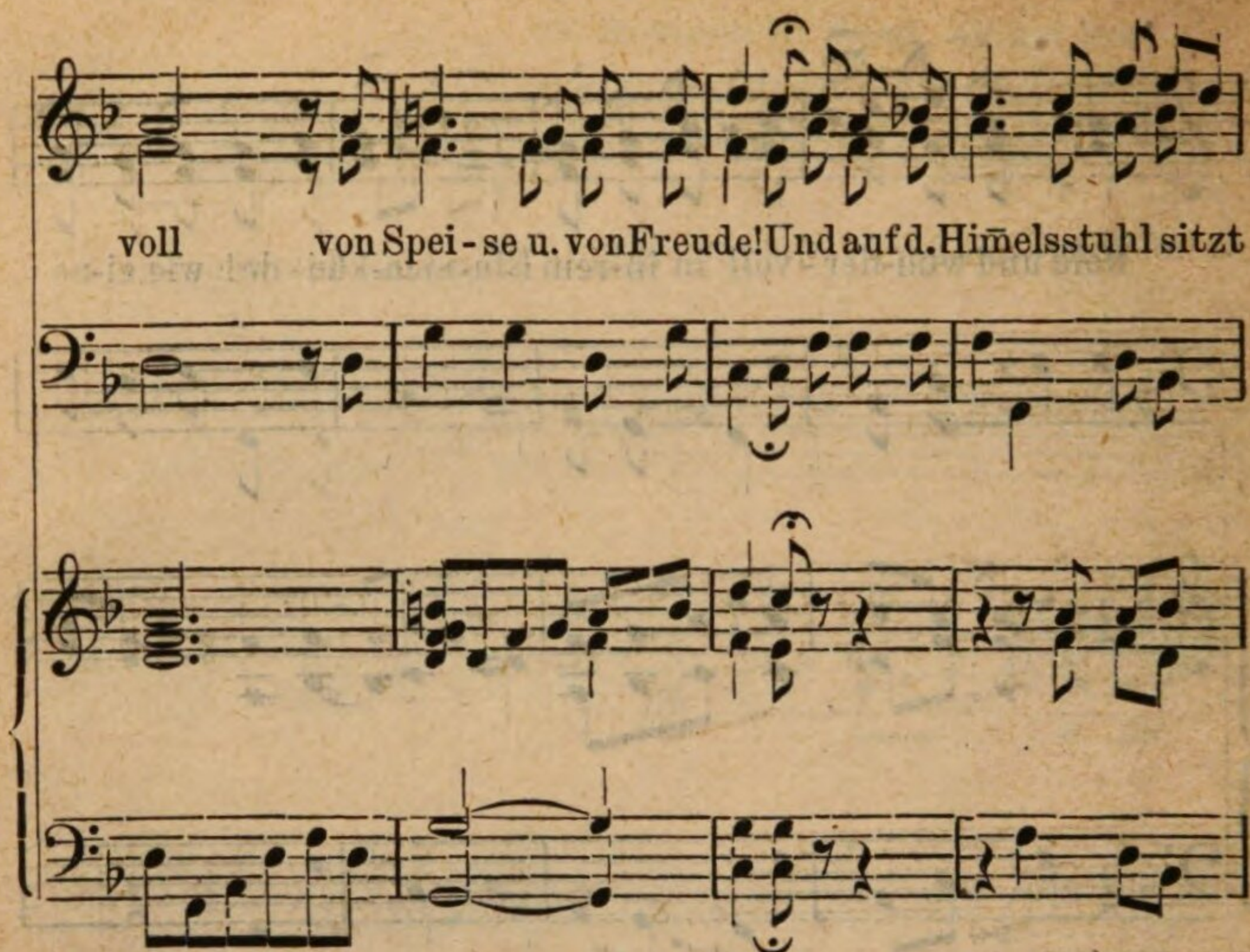


hold und wun-der - voll in ih-rem Blu-men-klei-de! wie ei-ne



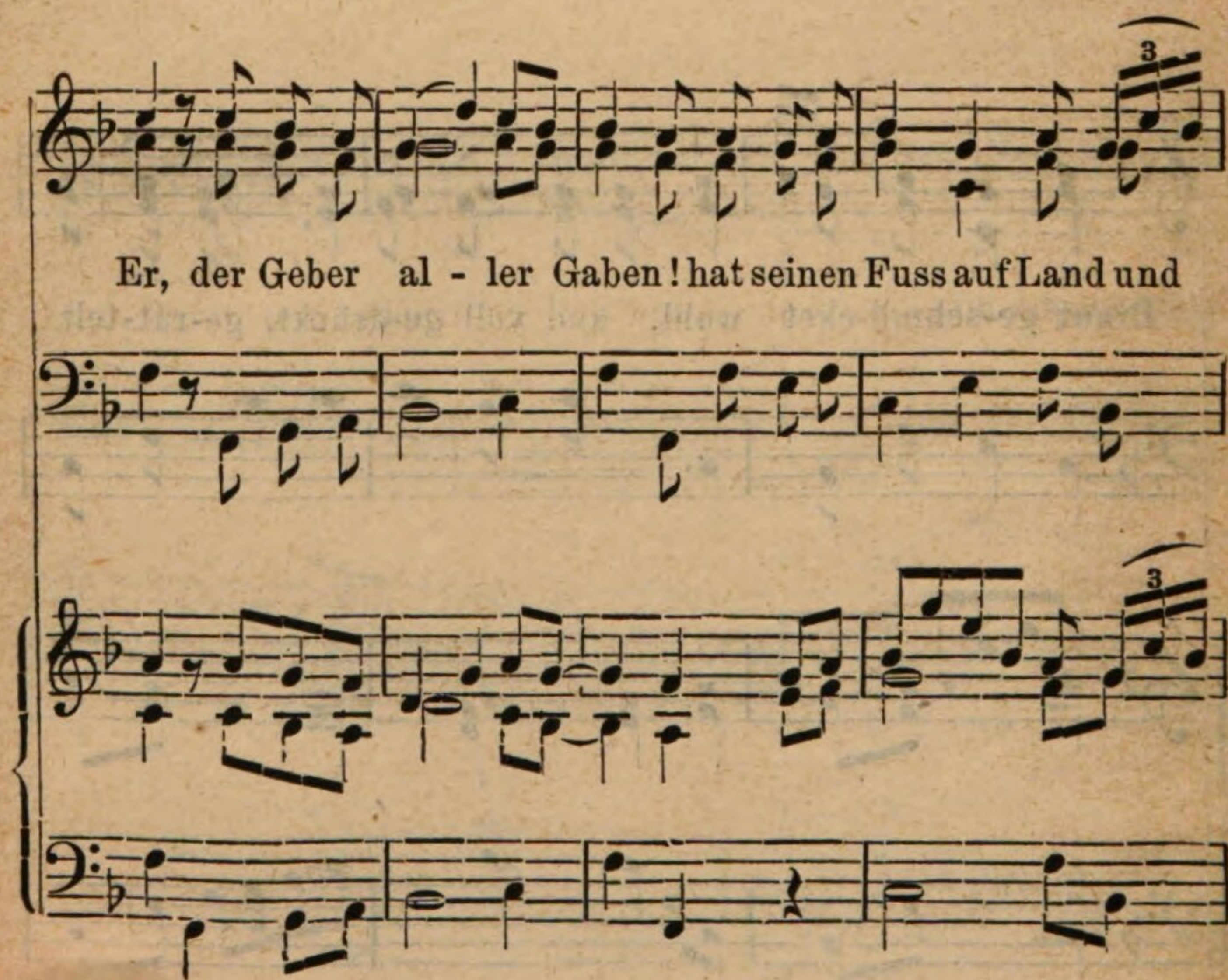
Braut ge-schmü-cket wohl, und voll ge-drückt, ge-rüt-telt





The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staff.

voll von Spei - se u. von Freude! Und auf d. Him̄elsstuhl sitzt



The second system of the musical score also consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staff. The system concludes with a triplet of eighth notes in the vocal line, marked with a '3' and a slur.

Er, der Geber al - ler Gaben! hat seinen Fuss auf Land und



Meer, und sie-het vä - ter-lich umher, ob wir auch Mangel

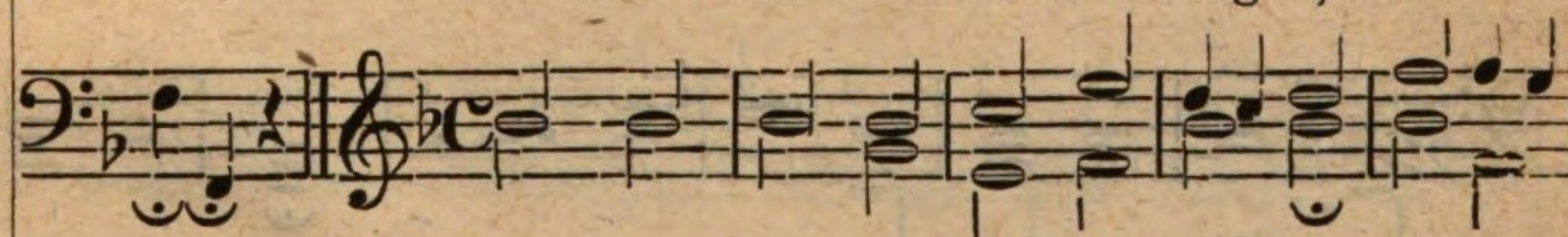


Nr. 23. Choral. Männerchor.



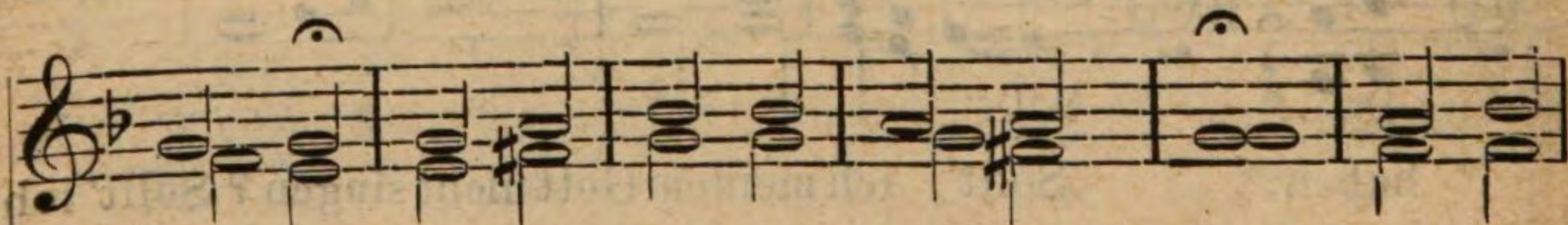
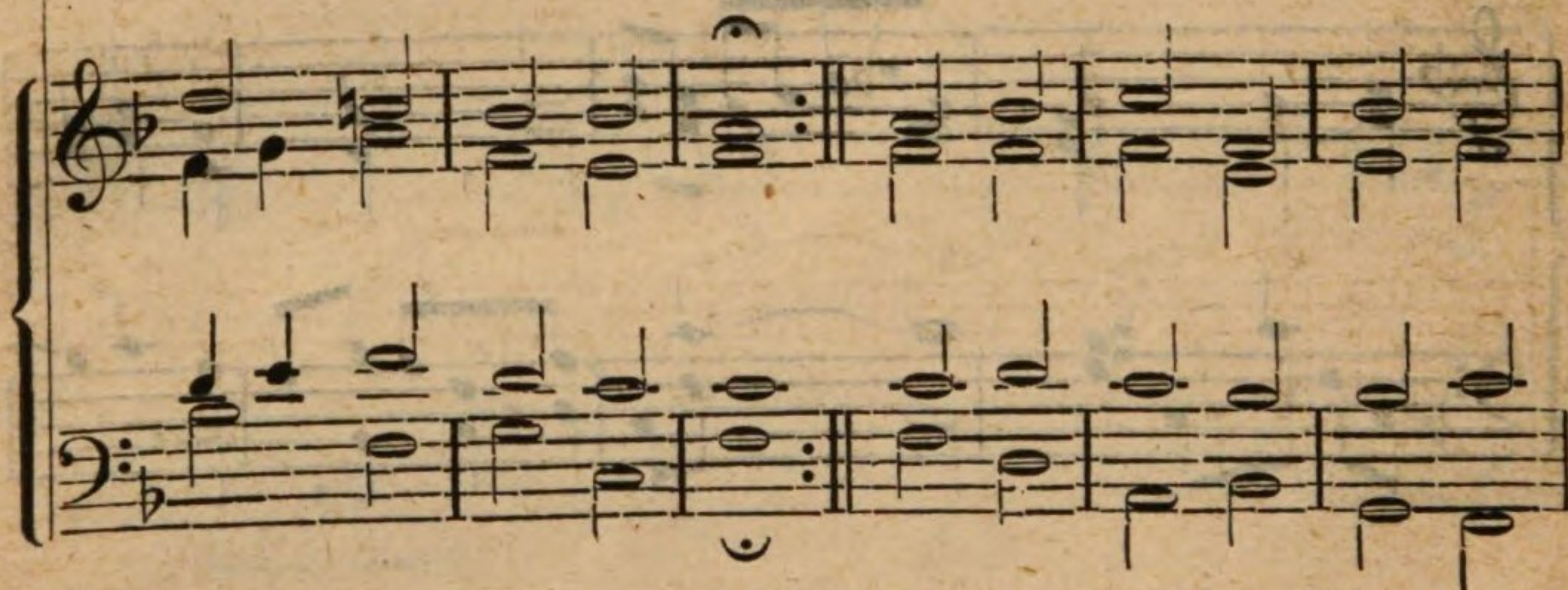
haben. Sollt' ich meinem Gott nicht singen? Sollt' ich

Denn ich seh in al - len Dingen, wie so

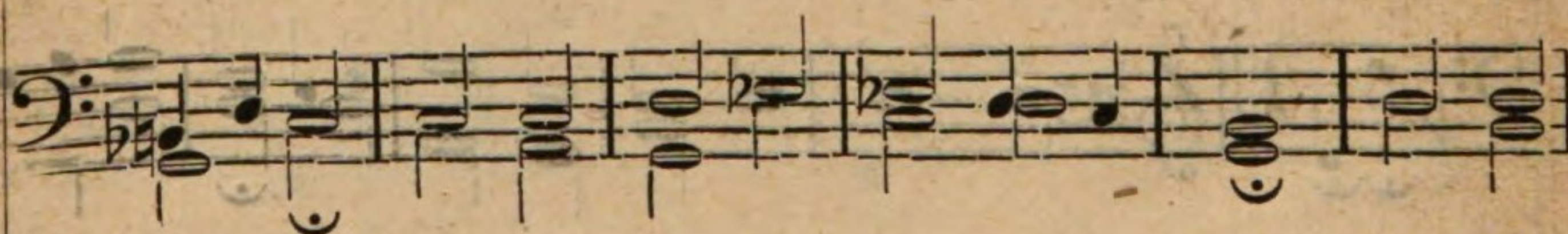




Ihm nicht dank-bar sein? Ist doch nichts, als lau-ter
gut er's mit mir mein'.



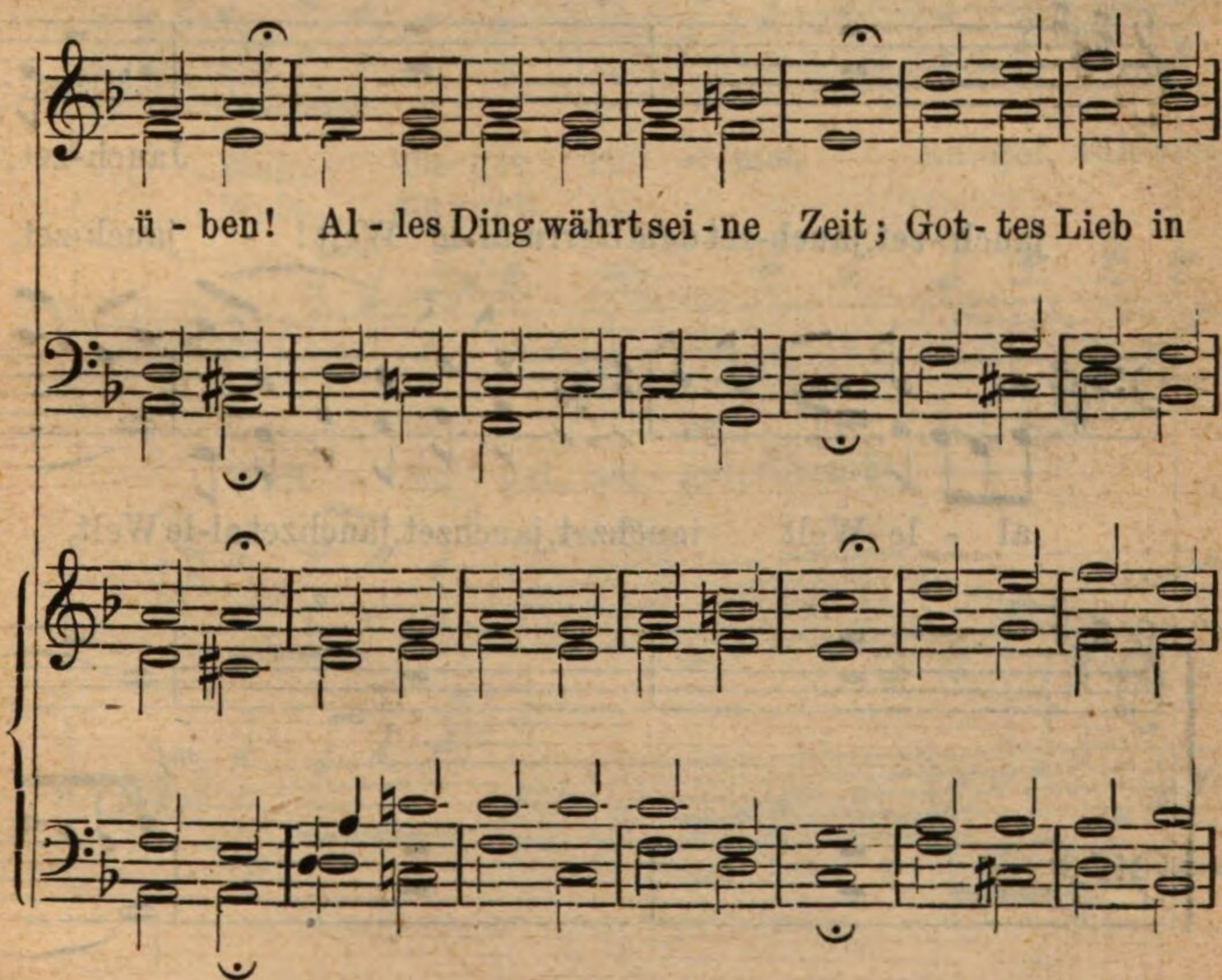
Lie-ben, was sein treu-es Her - ze regt, das ohn'





En - de hebt und trägt, die in sei-nem Dienst sich

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The music is in a simple, homophonic style.



ü - ben! Al - les Ding währt sei - ne Zeit; Got - tes Lieb in

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The piano accompaniment begins with a half note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F4, and a half note G4. The music is in a simple, homophonic style.

Nr. 24. Gesammt-Chor.

Nr. 24. Gesamt-Chor.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Soprano part, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a whole note chord consisting of B-flat, D, and F, followed by a half note G. The bottom staff is for the Alto part, also in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole note chord consisting of B-flat, D, and F, followed by a half note G. Both parts end with a double bar line.

E - wig - keit !



Jauchzet, jauchzet dem Herrn al-le Welt!

Jauch-zet,
jauch-zet,jauch-zet demHerrn al-le Welt! jauch-zet,
al-le Welt jauchzet,jauchzet,jauchzet al-le Welt,

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody is written in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The music is in 3/4 time. The first two measures are whole notes, and the third measure is a half note followed by a quarter note. The piece ends with a double bar line. The manuscript is on aged, yellowed paper with some staining and a large, faint watermark in the center.

Jauchzet, jauchzet dem

jauchzet, dem Herrn al-le Welt! al-le Welt! al-le
 jauch-zet, singet, rühmet, singet, rühmet al-le

al-le Welt! al-le, al-le

Herrn al-le Welt! sin-get, rüh-met,

Welt, sin-get, rüh-met, sin-get, rüh-met,
 Welt sin-get,

Welt sin-get, sin-get, rüh-met,

sin - get, rüh-met, lo - bet!
lo - bet,
lo - bet,
Him-mel und Er-de,

The first system of the musical score is written in D major (two sharps). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics 'sin - get, rüh-met, lo - bet!' are written below the first measure. The piano accompaniment begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The lyrics 'lo - bet,' are written below the first measure. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Himmel und Erde, Himmel und Er - de
Himmel und Er-de, lo-bet, lo-bet, lo-bet, lo-bet den
lo - bet, lo-bet, lo-bet, lo-bet, lo-bet, lo-bet den

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics 'Himmel und Erde, Himmel und Er - de' are written below the first measure. The piano accompaniment begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The lyrics 'Himmel und Er-de, lo-bet, lo-bet, lo-bet, lo-bet den' are written below the first measure. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment in the right hand and the active bass line in the left hand.

lo - bet, lo - bet den Herrn, den Herrn!
Herrn! lo - bet, lo - bet den Herrn!

Herrn! lo - bet den Herrn!

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It contains the lyrics 'lo - bet, lo - bet den Herrn, den Herrn!' and 'Herrn! lo - bet, lo - bet den Herrn!'. The middle staff is a vocal line in bass clef with the same key signature, containing the lyrics 'Herrn! lo - bet den Herrn!'. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature, featuring chords and moving lines.

lo - bet den Herrn! — Du Son - ne und

Du Son-ne und

mf

The second system continues the musical piece. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The top vocal staff (treble clef) has the lyrics 'lo - bet den Herrn! — Du Son - ne und'. The middle vocal staff (bass clef) has the lyrics 'Du Son-ne und'. The piano accompaniment (grand staff) continues with chords and moving lines. A dynamic marking '*mf*' (mezzo-forte) is present in the piano part.

Mond ihr Ster - ne am Him - mel,

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a vocal line in bass clef. Both are in D major (two sharps). The piano accompaniment is on the middle two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music is in 4/4 time. The lyrics "Mond ihr Ster - ne am Him - mel," are written below the vocal staves.

lo-bet, lo-bet den Herrn!
lo-bet, lo - bet, lo - bet den

8a

The second system continues the musical score with four staves. The vocal parts and piano accompaniment follow the same structure as the first system. The lyrics "lo-bet, lo-bet den Herrn!" and "lo-bet, lo - bet, lo - bet den" are written below the vocal staves. A fermata is placed over the final note of the first vocal line. A dynamic marking "f" (forte) is present in the piano accompaniment. A performance instruction "8a" with a wavy line is written above the final measure of the piano accompaniment.

Herrn! Ihr Thä - ler und blu - mig - ten Hü -

Ihr Thäler, ihr Thäler u. blumigten

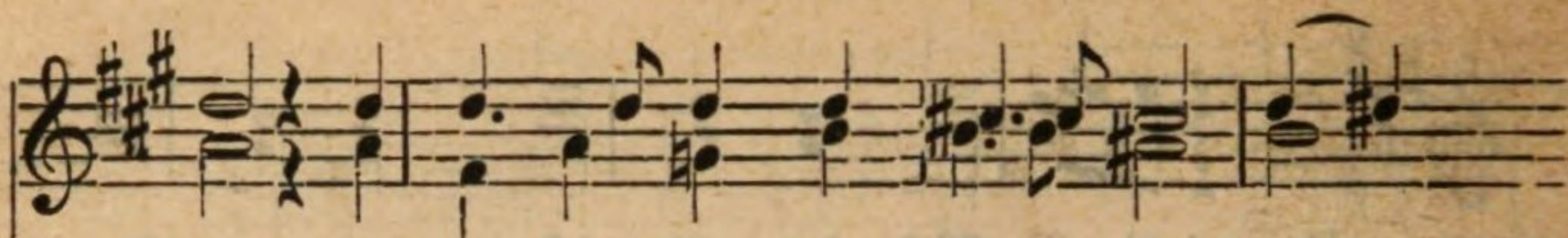
p

This system contains the first two systems of a musical score. The first system has a vocal line (treble and bass staves) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is D major (two sharps). The lyrics are 'Herrn! Ihr Thä - ler und blu - mig - ten Hü -'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Ihr Thäler, ihr Thäler u. blumigten'. The piano part begins with a wavy line indicating a tremolo or rapid movement, followed by a piano (*p*) dynamic marking.

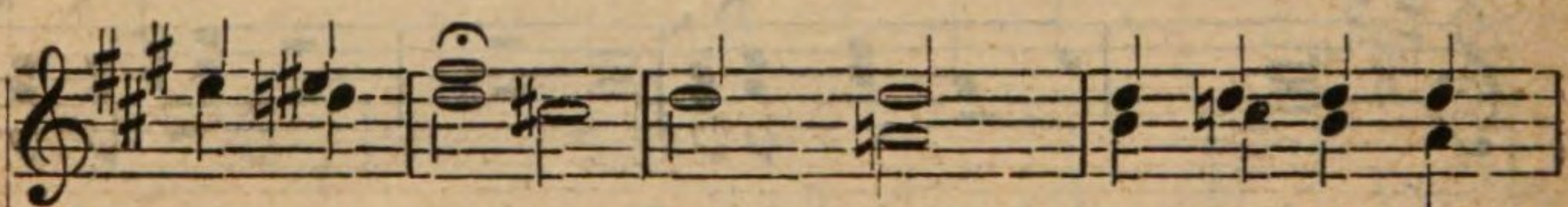
gel, lo-bet, lo-bet den Herrn! lobet den

lobet, lobet lobet,

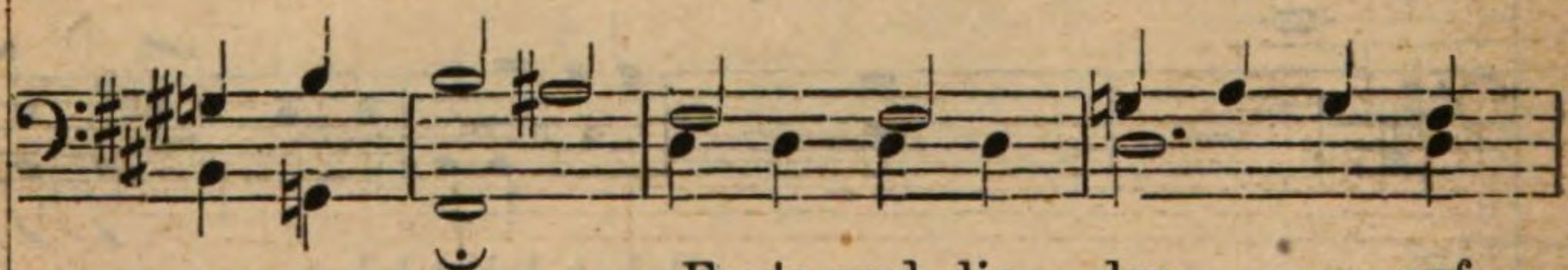
This system contains the third and fourth systems of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'gel, lo-bet, lo-bet den Herrn! lobet den' and 'lobet, lobet lobet,'. The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines. The key signature remains D major.



Herrn! Du Schreckhorn und du Wet-ter-horn, lo -

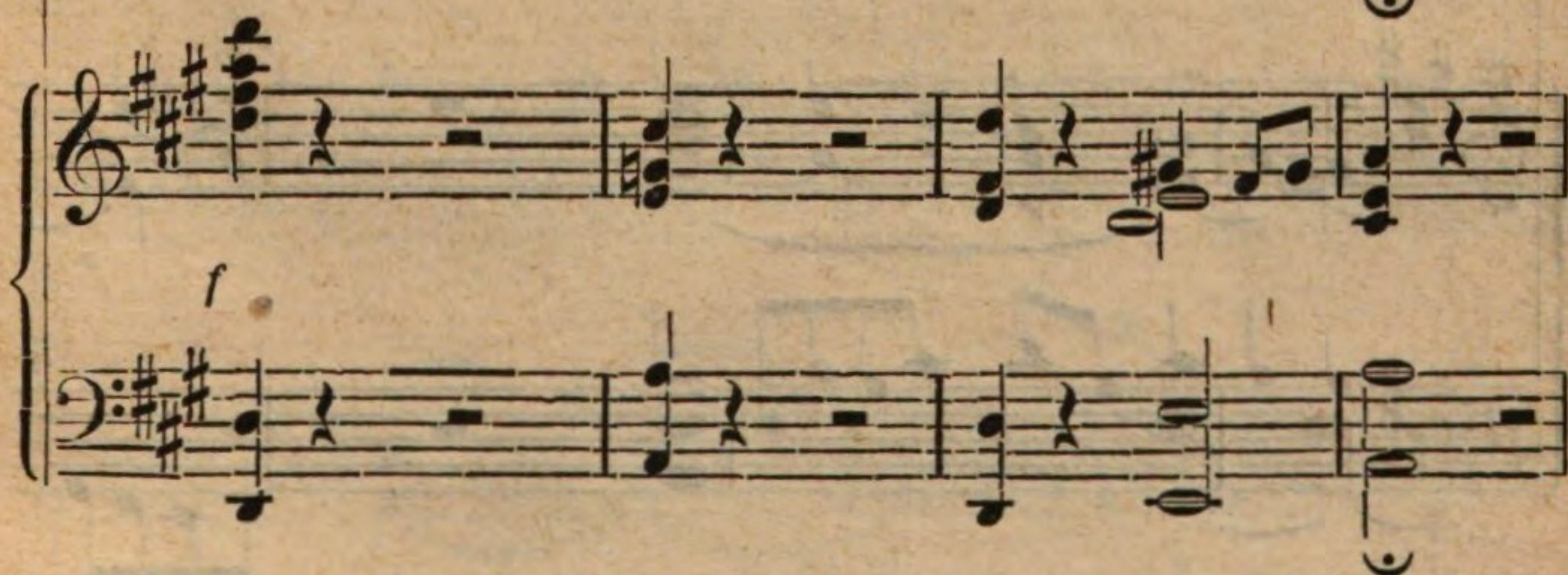
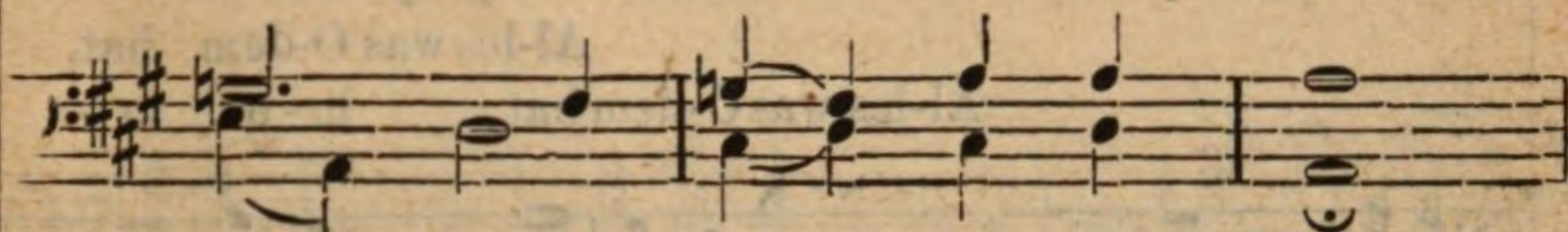
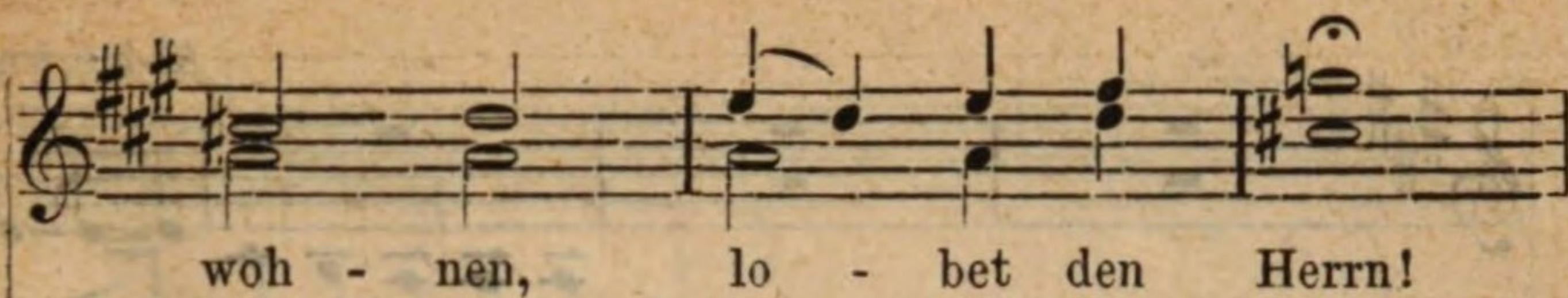


bet den Herrn! — Er - de und die darauf



Er-de und die dar - auf





Al-les, was

Al-les was O-dem hat,
Al-les, was O-dem hat, lo-be, lo -

Al-les, was O-dem hat, Al - les, was O -

O-dem, Al-les, was O-dem

Al-les, was O-dem hat,
be den Herrn, — — Al-les, was O-dem hat, lo -

dem hat, lo - be den Herrn!

be den Herrn! Hal-le - lu - jah! Hal-le - lu -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the second staff is a vocal line in bass clef. Both are in D major (two sharps). The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third in treble and the fourth in bass clef. The lyrics 'be den Herrn! Hal-le - lu - jah! Hal-le - lu -' are written below the vocal staves.

jah! Hal-le - lu - - jah! Herr Gott, dich lo -

The second system of the musical score continues the composition. It follows the same four-staff structure as the first system. The lyrics 'jah! Hal-le - lu - - jah! Herr Gott, dich lo -' are written below the vocal staves. A piano dynamic marking 'p' is visible above the piano part in the fourth staff.

ben wir! Herr Gott, wir dan-ken dir! A-men!

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It contains the lyrics "ben wir! Herr Gott, wir dan-ken dir! A-men!". The second staff is a vocal line in bass clef, also in D major. The third and fourth staves form a piano accompaniment in treble and bass clefs respectively, featuring chords and moving lines. The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking towards the end of the system.

A - men! A - men! Claudius.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "A - men! A - men! Claudius.". The second staff is a vocal line in bass clef. The third and fourth staves form a piano accompaniment in treble and bass clefs. The system concludes with a double bar line.

Ende des dritten Theils.

Musikdirector E. Hentschel in Weissenfels als Referent in Lüben's Pädagog. Jahresbericht: — — Die Einleitung des Werkes erzählt nun, welche Wege der Verfasser einschlug, um die Gesetze der Melodiebildung aufzufinden, und wie er dies nach und nach erreichte. Er entdeckte die Grundformen aller Melodie, die **Tonbilder**, und gelangte dahin, von ihnen aus die weitere Entwicklung der Melodie Schritt vor Schritt zu erkennen. Wie diese Entwicklung geschehe, wie auf dem Wege derselben sich das Volkslied, der Choral etc. aufbaue, das weist unser Buch nach, zu solchen Bildungen leitet es an. — — — Jeden Falls ist diese Compositions-Schule ein Werk von Bedeutung. Wer es studirt, der wird übrigens nicht nur durch den anziehenden Inhalt gefesselt, sondern auch durch die grosse Einfachheit, Fasslichkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung erfreut werden — Möge bald die Fortsetzung folgen!

Rheinische Zeitung: — — — — Einen höchst empfindlichen Stoss hat bereits die ganze Zunft der Helden vom Gernealbass erlitten. Ausgegangen ist dieser Stoss von der neulich erschienenen Compositionsschule des Herrn W. Dyckerhoff. Längst schon lag es in dem Gefühl jedes Jüngers der Kunst, dass durch die bisherige Art und Weise, Compositionslehre vorzutragen, kein Einziger auf den Weg wahren musikalischen Schaffens geführt werden könne. Man verschwieg dies jedoch und setzte sein Vertrauen auf das Genie, welches sich aus eigener Kraft über die gezogenen Schranken erheben werde. Ein Erklimmen des Parnassus schien unmöglich gemacht. Alles, was man in gutgemeinter Absicht that, häufte nur noch mehr Mühseligkeiten auf den Weg. Ich habe einmal gelesen, dass der chinesische Pädagoge seinen Zopf brauche, um seine Schüler damit zu züchtigen. Wir befinden uns aber in dieser Hinsicht selber im Reiche der Mitte. Der Zopf unserer musikalischen Lehrbücher ist eine Geissel der Schüler. Que faire! Es ist nicht leicht, ihm mit der Scheere beizukommen. „Er dreht sich links; er dreht sich rechts; der Zopf, der hängt ihm hinten.“ Am rechten Ende hat ihn D. gepackt, nachdem er ein Vierteljahrhundert auf dem Anstand gewesen. In seiner Compositionsschule wird ein neuer, vielversprechender Weg vorgezeichnet, Musik zu studiren. Dass er in geistreicher Weise das Interesse zunächst auf die Melodie lenkt und darüber seine eingehenden Forschungen darlegt, ist jedenfalls ein Hauptvorzug des Werkes. Die unterrichtende Form der analytischen Induction, vermittelt deren er den Leser die Resultate wie von selbst finden lässt, trägt nicht wenig dazu bei, dem Werke eine der ersten Stellen unter den Lehrbüchern dieses Faches zu sichern. Es gebührt ihm ganz derselbe ehrenvolle Platz im theoretischen Musikunterricht, welchen die von Dupuis eingeführte Methode im Zeichenunterrichte einnimmt. Beide haben das Verdienst, gegen den alten Schlendrian mit den einfachsten und doch schärfsten Waffen anzukämpfen und neue, naturgemässe, sicher und schnell zum Ziele führende Bahnen zu eröffnen. Wir bemerken nur noch, dass der Stil eine seltene Klarheit und Rundung besitzt. —

Euterpe (1870, 6): „Melodiebildung! ein bedeutsames Wort.“ — — Nachdem die Grundzüge des Inhalts des ersten Theiles beistimmend mitgetheilt sind, fährt die Beurtheilung also fort: „Diese Schrift hat das Verdienst, das von der Melodie Lehrbare in dem Kreise des Chorals und des Volksliedes wirklich zu lehren und dies in klarer und geistvoller Weise zu thun. Schon beim Erscheinen der ersten Auflage äusserten sich mehrere Journale in diesem Sinne. — —

Hartmann's Volksschule (1870, 7. Heft, Stuttgart): Der Verfasser hat einen neuen, ganz andern Weg eingeschlagen, als die, welche er in seiner Vorrede Theoretiker nennt, und gegen welche er, gestützt auf die Werke der Meister, scharf zu Felde zieht. — — So ist es nicht zu verwundern, wenn der erste Theil die Einführung in die Melodiebildung behandelt, also das, mit dem die Theoretiker sonst aufgehört haben, nämlich die Melodie. — — Die tief durchdachte, gleichwohl aber anziehend, klar und populär dargestellte Behandlung des Stoffs lässt den einigermaassen aufmerksamen Leser erkennen, dass derselbe mit dem, was er uns vorführt, im Reinen ist. Die Methode, der er sich hierbei bedient hat, ist die genetische, d. h. diejenige, durch welche der Lehrgegenstand im Geiste vorbereitet und erzeugt, seine Entstehungsweise vollständig erkannt wird. — — — Möge es dem Verfasser gelingen, sein begonnenes Werk glücklich zu Ende zu führen. Dem Erscheinen der weitem Theile der Compositionsschule wird von allen Seiten mit grosser Spannung entgegengesehen. —

Am Schlusse einer ausführlichen, durchaus beifälligen Besprechung des Werkes im *P. Jahresbericht* für 1873 heisst es auf Seite 478 also: „Ob der Verf. die Freude haben wird, einen allgemeinen methodischen Umschwung in der musikalischen Theorie zu erleben das muss der Zukunft überlassen bleiben. Eines müssen wir indess schon jetzt constatiren, dass der Verfasser im Rechte ist, wenn er missbilligt, dass der musikalisch-theoretische Unterricht sofort mit der Accordik beginnt, während es viel natürlicher erscheint — auch die Geschichte der Musik bestätigt dieses — mit dem Frühesten, Nächstliegenden und jedem richtig organisirten Menschen Angeborenen: **dem Tonbilde**, resp. der Melodie zu beginnen. — Wir empfehlen das Buch zum fleissigen Studium.“

Aehnlich äussern sich noch andere Stimmen.

Dyckerhoff, Wilh.

Compositions-Schule, oder die technischen Geheimnisse der musikalischen
Composition entwickelt aus dem Naturgesang & den Werken classischer
Tondichter
Bd.: 3

Emmerich 1876

Mus.th. 890-3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11335518-2